

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MICHELE CRISTINE MARQUES REBELLO

A POÉTICA URBANA DE MAURÍCIO SALGUEIRO

VITÓRIA
2013

MICHELE CRISTINE MARQUES REBELLO

A POÉTICA URBANA DE MAURÍCIO SALGUEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

VITÓRIA
2013

MICHELE CRISTINE MARQUES REBELLO

A POÉTICA URBANA DE MAURÍCIO SALGUEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes área de concentração Estudos em História, Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em 03 de junho de 2013.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Profa. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Aparecido José Cirillo pela orientação e incentivo.

Às Professoras Doutoras Gisele Barbosa Ribeiro e Cecília Almeida Salles por terem aceitado o convite para participar da comissão examinadora.

À amiga Fabiana Pedroni pela confiança e apoio.

Aos colegas do curso de pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) que me acompanharam e compartilharam experiências comigo nos últimos dois anos.

À UFES, que possibilitou essa experiência.

Aos meus pais, Rosilene e Laertes, e ao meu irmão, Renan, pela compreensão e paciência.

Ao Fernando, fonte de motivação e carinho.

À CAPES, pelo financiamento que possibilitou a realização desta dissertação.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é refletir sobre a poética urbana da série *Urbis*, produzida entre as décadas de 1960 e 1970 pelo artista plástico Maurício Salgueiro. O termo *Urbis* faz menção direta à palavra cidade, objeto de estudo do artista. A série é um projeto futurista de reconstrução da cidade que conglomerava objetos dotados de dispositivos eletromecânicos, que, por vezes, os intitulamos de máquinas. Essa combinação possibilita reflexões sobre a cidade, principalmente com relação a seu caráter frenético e movimentado, enfatizando o caos que invade o dia a dia dos que a habitam, na viva e atual reflexão dos habitantes da cidade enquanto personagens presentes da máquina maior: o próprio mundo contemporâneo. As novas buscas e práticas artísticas, no século XX, tornaram possível a existência de outro olhar sobre o universo da escultura, em especial, na maneira de observar e discutir o papel do objeto artístico em si. As mudanças e os avanços ocorridos no decorrer do século passado deram origem a algumas questões a ser discutidas, principalmente sobre os caminhos convergentes entre a arte e a tecnologia, trazendo à tona a discussão sobre o hibridismo no campo da arte contemporânea, focando a discussão na série *Urbis*. Os avanços tecnológicos e os debates acerca do objeto tiveram início no final da década de 1950 e foram fatores fundamentais para o processo criativo e poético de Salgueiro. Abrem-se lacunas a ser preenchidas por uma série de reflexões acerca da presença do espectador no espaço físico onde o objeto artístico se encontra, bem como a interatividade entre objeto e espectador, que advém da necessidade de envolvimento e experimentação. A partir de então, a *Urbis* caminha em direção ao espaço e ao tempo, não constituindo, somente, um objeto para ensimesmar-se. A veleidade de Salgueiro pelos objetos/máquinas motorizados influencia diretamente na estética da série, oferecendo possibilidades outrora impensáveis, como a revelação de sons e ruídos, abrindo-se diversas possibilidades de questionamentos por parte do sujeito/espectador. Maurício Salgueiro transforma a cidade num espaço para ser questionado e investigado, com significados a ser decodificados.

Palavras-chave: Maurício Salgueiro, Cidade, Hibridismo. Arte/Tecnologia.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze the urban poetic series Urbis, produced between the 1960s and 1970s by the artist Mauricio Salgueiro. The term Urbis makes direct reference to the word city, object of study of the artist. The series is a futuristic project of reconstruction of the city using objects endowed with electromechanical devices, that sometimes the call as machines. This combination allows for reflections on the city, mainly in his character hectic and busy, emphasizing the chaos that invades the day of the living, the living and current reflection of the inhabitants of the city while characters present on the machine greater: own the contemporary world. The new searches and artistic practices, in the twentieth century, made possible the existence of another look on the universe of sculpture, in particular, in the way of observing and discussing the role of the artistic object in itself. The changes and the debates about the object in the last century have given rise to several questions to be discussed, particularly on the paths converging between art and technology, bringing to the fore the discussion on hybridization in the field of contemporary art, focusing on the discussion in the series Urbis. Technological advances and the questions about the object started at the end of the 1950s and were fundamental factors for the creative process and poetic of willow. Open gaps to be filled by a series of reflections on the presence of the spectator in the physical space where the artistic object is found, as well as the interactivity between object and viewer, which arise from the need of involvement and experimentation and, from then on, the Urbis walks toward space and time, and is thus not only an object for admiration. The impertinence of willow by objects/motorized machines directly influences the aesthetics of the series, offering possibilities once unthinkable, as the revelation of sounds and noises opening itself to the various possibilities of questioning on the part of the subject/viewer. Mauricio Salgueiro transforms the city into a space to be questioned and investigated, with meanings to be decoded.

Keywords: Maurício Salgueiro. City. Hybridization. Art/Tecnology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Jackson Pollock, <i>Número 1</i> , 1950 (Lavander Mist).....	18
Figura 2. Frames do filme <i>Metrópolis</i> , 1972	36
Figura 3. Maurício Salgueiro, <i>Escultura Luminosa II</i> , 1964.....	47
Figura 4. Maurício Salgueiro, <i>Escultura Luminosa III</i> , 1963-64	48
Figura 5. Maurício Salgueiro, <i>Escultura luminosa IV</i> , 1963-64	49
Figura 6. Dan Flavin, Sem título (Para Jan e Ron Greenberg), 1972-73.....	50
Figura 7. Maurício Salgueiro, <i>Urbis IX</i> , 1964.....	56
Figura 8. Maurício Salgueiro, <i>Série Ordinário Marche</i> , 1969.....	58
Figura 9. Maurício Salgueiro, <i>Urbis II</i> , 1964.....	60
Figura 10. Maurício Salgueiro, <i>Urbis II</i> , 1964.....	61
Figura 11. Maurício Salgueiro, <i>A poça - Série Vazamentos</i> , 1970.....	63
Figura 12. Maurício Salgueiro, <i>A poça</i> (detalhe 1, funcionamento do cilindro), 1970.....	64
Figura 13. Maurício Salgueiro, <i>A poça</i> (detalhe 2, funcionamento do cilindro), 1970.....	65
Figura 14. Maurício Salgueiro, <i>Paisagem</i> (detalhe com hidrante), 1974.....	66
Figura 15. Maurício Salgueiro, <i>Paisagem</i> (detalhe com hidrante) – interior da obra, 1974	67
Figura 16. Maurício Salgueiro, <i>Urbis Flagelada</i> , 1966	69
Figura 17. Maurício Salgueiro, <i>Vênus e Apolo</i> , 1971 (Detalhe).....	70
Figura 18. Maurício Salgueiro, <i>Vênus e Apolo</i> , 1971.....	71
Figura 19. Leonardo da Vinci, Ornitóptero, máquina de voo concebida e desenhada por da Vinci.	74
Figura 20. Leonardo da Vinci, projeto para a criação de uma máquina de vôo, 1488.....	75
Figura 21. Leonardo da Vinci, Máquina voadora (helicóptero), século XV	75
Figura 22. <i>Urbis IX</i> , filmagem de <i>Sólido Insólito</i> , 1966	97
Figura 23. <i>Urbis IX</i> , filmagem de <i>Sólido Insólito</i> , 1966	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ARTE E MOVIMENTO: NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS.....	17
1.1 AS VANGUARDAS, O MOVIMENTO E A LUZ	30
1.2. O MOVIMENTO COMO TENDÊNCIA	34
2. A CIDADE COMO OFERTA VISUAL:	
ENTRECRUZAMENTOS NA <i>URBIS</i>	39
2.1. SOBRE A PAISAGEM URBANA	39
2.2 A CIDADE COMO OFERTA VISUAL.....	41
2.3. A <i>URBIS</i>	44
2.3.1. A Série Urbis	45
2.3.2. A plasticidade sonora da cidade.....	51
2.3.3. A presença do ruído na cidade	67
3. <i>URBIS</i> HÍBRIDA.....	72
3.1. HIBRIDAÇÃO: ARTE/TECNOLOGIA.....	72
3.2. A INTEGRAÇÃO DA ARTE TECNOLÓGICA.....	80
3.3. O OBJETO ESTÉTICO-TECNOLÓGICO EM MAURÍCIO SALGUEIRO.....	84
3.3.1. A interatividade a partir do “botão”	85
4. CONCLUSÃO.....	88
5. REFERÊNCIAS	93
ANEXOS	97
ANEXO A - FILMAGEM DE SÓLIDO INSÓLITO, 1966	97
ANEXO B - DADOS TÉCNICOS DAS OBRAS	99

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma pesquisa iniciada em 2009, durante o curso de bacharelado em Artes Plásticas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), quando foi proposto o início de um estudo analítico sobre a série *Urbis*, produzida pelo artista plástico capixaba Maurício Salgueiro, entre as décadas de 1960 e 1970. O estudo baseou-se integralmente nos materiais utilizados pelo artista para a confecção da série. A fim de obtermos um maior nível de aprofundamento na série, progredimos para uma pesquisa mais direcionada até desenvolvemos o presente trabalho.

Por que caracterizar a poética da série *Urbis* como “urbana”? Parece que Salgueiro condiciona o seu olhar de artista para o ambiente ou espaço onde ele está inserido, neste caso, a cidade, mais especificamente, a cidade do Rio de Janeiro. Ele a utiliza como suporte para a criação de trabalhos que refletem a própria cidade. Como podemos perceber isso? Através de vestígios de elementos da cidade que são encontrados nos trabalhos, a exemplo de sucatas, fios elétricos, semáforos, etc. Porém, para o encaminhamento discursivo de tal hipótese, não podemos deixar de mencionar que o crescimento acelerado da cidade advém do crescimento tecnológico mecânico e industrial que ocorre de maneira mais ativa desde o início do século XX. Sem o avanço da tecnologia, a série *Urbis* não existiria, uma vez que a utilização dos materiais citados que constituem alguns trabalhos da série foram desenvolvidos a partir dessa nova era tecnológica. Maurício Salgueiro dialoga com as transformações do cenário artístico nacional, acompanhando as novas tendências advindas da era tecnológica não só em sentido plástico, mas também questionador. Podemos pensar, portanto, que mudanças e transformações do século XX ocorrem em diversos cenários, sejam eles, sociais, econômicos e políticos e, conseqüentemente artísticos, pois a arte dialoga com o desenvolvimento e trajetória das sociedades em geral. Além disso, a partir da utilização de recursos tecnológicos, Salgueiro cria objetos que se movimentam sem sair do lugar, outra possibilidade advinda da era tecnológica.

Averiguamos a mudança poética de Salgueiro no momento em que ele deu início à construção de objetos dotados de artifícios eletromecânicos que perderam o caráter anatômico das esculturas clássicas.

Como ponto de partida para iniciarmos a presente pesquisa, a série *Urbis* indicou-se como um relevante material de estudo proficiente no debate sobre a inter-relação arte e tecnologia, uma vez que os objetos da série se movimentam, jorram líquidos, ascendem e apagam luzes e emitem sons, devido a um dispositivo eletromecânico que é um item indispensável para a funcionalidade da série. Elemento de experimentação sensível¹, o dispositivo eletromecânico possibilita a participação do espectador para com os objetos artísticos da série.

Na abrangência da produção artística localizada nesse período e na amplitude das problemáticas que os objetos produzidos por Maurício Salgueiro despertam, a série pode ser caracterizada como participante de uma significativa mudança no modo do fazer artístico, marcado pela combinação entre artifícios mecânicos e plasticidade manual. Dentro da “cidade” desenvolvida plasticamente de maneira recombinação, Salgueiro também explora os comportamentos dos indivíduos que a habitam. Por meio de hipótese, podemos dizer que não há cidade sem habitantes e excluí-los do processo de criação da série seria um equívoco.

Desde o início do século passado, tanto o processo de fruição do observador como o processo criativo do artista foram sendo tomados pelo discurso de aproximação da arte com a vida, de quebra das hierarquias e regras formais acadêmicas.

As propostas criadas pelos futuristas italianos e pelos construtivistas russos, sobretudo após a Segunda Grande Guerra, contribuíram para a configuração das modificações dos mecanismos de concepção e percepção do objeto artístico ao criar um ambiente de transformações. As décadas de 1960 e 1970 são marcadas por questionamentos no campo artístico nacional e internacional, principalmente no que tange a relação entre o sujeito e o objeto de arte. No abandono do eixo da representação contemplativa, a obra passa a se construir a partir da ideia dela se completar na vivência, na experimentação prática por parte do espectador. Questionamos a aproximação da poética da *Urbis* com o cotidiano real da

¹ Experimentação estética ligada não somente ao sentido da visão, mas também aos sentidos da audição, do tato e do olfato.

cidade, provocando no sujeito reações que ultrapassam o contemplativo, pois na poética de Salgueiro a cidade não é contemplada e, sim, questionada.

Buscando a alma do Futurismo com os recursos disponíveis nas décadas de 1960 e 1970, Salgueiro se torna receptor da energia que aquele movimento projetou. Acreditamos que a série revisita o projeto futurista de reconstrução da cidade que conglomerava objetos dotados de dispositivos eletromecânicos, que, por vezes, os intitulamos como máquinas. Essa combinação possibilita reflexões sobre a cidade, especialmente no seu caráter frenético e movimentado, enfatizando o caos que invade o dia a dia dos que a habitam, na viva e atual reflexão dos habitantes da cidade enquanto personagens presentes da máquina maior: o próprio mundo contemporâneo.

Acreditamos que essa energia que os artistas futuristas lançaram: de liberdade; de fascínio pela tecnologia; de desejo de integrar os signos, a máquina, o homem, é explorada como problemática para a criação da série *Urbis*.

A partir da década de 1950, ano de sua entrada na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a trajetória do artista no campo das artes se inicia com a criação de esculturas de corpo humano elaboradas com materiais tradicionais, como a argila e o mármore. Ao longo das duas décadas seguintes, porém, seus trabalhos apontaram mudanças rigorosas quanto à plasticidade das formas e à variação de materiais e essa combinação ocorreu justamente no momento em que o artista começava a fazer uso de elementos eletromecânicos.

Cumprindo o prêmio de viagem que lhe foi conferido pelo Salão Nacional de Belas Artes em 1960, o artista permaneceu dois anos na Europa, aperfeiçoando seus estudos de escultura em metal na Brombley Art School de Londres, 1961, e na Academie Du Feu de Paris, 1962. Quando Salgueiro retornou ao Brasil, em 1963, seu processo artístico ganhou nova forma plástica. A escultura tradicional já não fazia mais parte do seu processo criativo e, sim, a experimentalidade de materiais. Tal abertura à criação de novos experimentos possibilitou a invenção e desenvolvimento da série *Urbis*, um conjunto de trabalhos com binômio cidade/máquina, o qual é o nosso objeto de estudo.

Sem participar de nenhum movimento artístico nacional, a série em questão não permite visão unilateral a uma manifestação específica. Torna-se adequado discorrer sobre períodos e passagens do artista que transitou livre por vários caminhos, os quais transmitem marcas particulares em sua obra.

Salgueiro revela que

morar numa *Urbis* (genitivo – da cidade) como Paris foi um momento marcante assim como visitar quase todos os países da Europa, suas capitais e interiores, importantes *Urbis* com características e personalidades próprias, especiais e bem definidas (SALGUEIRO, 2010).²

Temos como objetivo nesta dissertação pesquisar o modo como Salgueiro elabora, nas décadas de 1960 e 1970, uma arte que dá prioridade ao conceito e à ideia da arte híbrida, visto que nas obras desse período há uma relação estreita entre a arte e a tecnologia, oferecendo outra diretriz ao olhar questionador do espectador. De que maneira isso ocorre? Ao unir elementos tecnológicos nos trabalhos da série em questão, Salgueiro trabalha o lado participativo do espectador, pois esses elementos tecnológicos são inseridos com o objetivo de permitir que o espectador entre no “ambiente” do objeto artístico, pois ele participa desse momento quando aperta o interruptor, criando um ligeiro nível de interatividade com o objeto. O espectador, no início da década de 1960, retirou-se de uma acomodação passiva, e dotou-se de uma nova consciência e de poder de ação. Neste processo, a arte saiu de seu isolamento moderno para assumir-se como parte da prática transformadora no cenário artístico contemporâneo. A *Urbis* de Salgueiro exige que o espectador se desfaça de suas expectativas habituais diante de um objeto de arte, pois não é somente pelo embate visual que ele lida com elas, mas, como também, com a participação interativa, por meio da ação de ligá-la a partir de um dispositivo: o botão.

É interessante ressaltar, brevemente, que o botão limita a participação do espectador a um gesto de simples “apertar”, dessa maneira, não há intenção de Salgueiro em criar uma arte realmente propositiva, como, por exemplo, as de Hélio Oiticica que trabalhou com a arte participativa nas mesmas décadas.

Elegemos para análise, no percurso híbrido do artista, em que ocorre a inter-relação arte e tecnologia, trabalhos produzidos em meados da década de 1960 até meados da década de 1970, quando observamos a voracidade da sua transformação poética. A palavra agenciada

² Trecho do texto escrito pelo artista Maurício Salgueiro intitulado *Falando de Influências*, em resposta aos meus questionamentos a respeito das influências e sensações vividas por ele ao longo de sua vida, que desencadearam na criação da série *Urbis*. Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica52-88>. Acesso em: 05 set. 2011

à série é derivada da palavra *Urbe* que apresenta como significado o mesmo que *cidade*. Salgueiro trabalha basicamente com a plasticidade dos objetos a partir de experimentos híbridos que englobam materiais dispostos em uma composição de ajuntamentos, como também inclina a discussão do objeto artístico para a vertente da máquina, que é um dispositivo mecânico que executa ou ajuda no desempenho das tarefas, dependendo para isso de uma fonte de energia. Diante dessas colocações, nos ocuparemos em uma busca que apresente as várias diretrizes que as obras da série *Urbis* podem nos levar.

No século XX, após a Segunda Guerra Mundial, com o advento da era mecanicista, os avanços da ciência e da técnica e o aumento da produção de materiais industriais tornaram possível aos artistas as criações de diversificados objetos dinâmicos, movidos por artifícios eletromecânicos. Segundo o autor Frank Popper (1993, p. 212), o artista tornou-se um operador social, “catalisador, programador, criador de sistemas interativos. Mostra-se um forte interesse por métodos científicos e descobertas de ponta, ou suas aplicações tecnológicas, faz sempre presente a imaginação estética, a vontade de criar e comunicar.” Os debates acerca dessas mudanças aparecem não apenas em espaços especificamente artísticos, mas é levado a uma maior amplitude de comunicação, questionados também em meios jornalísticos. Ao falar sobre o itinerário das artes plásticas no Brasil, o jornalista e crítico de arte, Jayme Maurício (1966)³, declara que

a renovação da moderna escultura brasileira, essa ambição duramente castigada durante tantos anos, vai sendo aos poucos alcançada. Não como um movimento, como aconteceu com a arquitetura, a gravura e, num certo sentido, com a pintura, mas através de personalidades criadoras isoladas, cujos exemplos mais vigorosos são os de Lígia Clark e, mais recentemente, Sergio de Camargo. Dois escultores onde encontramos com clareza as virtudes da medida e do sentimento poético que caracteriza a invenção. Mas além dos casos isolados e outros, de escultores mais antigos, preocupados com a continuidade do processo de renovação que iniciaram no passado, vamos encontrar um grupo de jovens em permanente e tensa prontidão frente à arte do futuro, frente ao universo desconhecido, fatigados das experiências vencidas às quais em pouco ou nada podem acrescentar. Não são muitos, mas são corajosos e decididos a penetrar em novas regiões psíquicas e com total liberdade criar seus próprios mitos e suas próprias formas. Entre esses novos, surge com disposição especial e uma participação quase alarmante o escultor Maurício Salgueiro, recém-chegado ao modernismo, vindo de outras áreas que lhe possibilitam uma longa e, já se vê, proveitosa viagem pela Europa.

³ Disponível em: <<http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica6-40>>. Acesso em: 15 dez. 2012. O texto foi originalmente publicado no jornal Correio da Manhã em 1966. O acervo de Jayme Maurício, atualmente em tratamento técnico, é composto por recortes de jornais e revistas, fotografias, correspondências, livros, manuscritos, desenhos, plantas arquitetônicas e periódicos, entre outros itens, que se tornaram importantes fontes primárias para o entendimento do cenário artístico de sua época.

Ao falar sobre os novos escultores da época, o crítico cita o escultor Maurício Salgueiro,

é um obcecado pelo ferro que acha “extremamente nobre, de grande poder plástico e identificador da atitude da sociedade atual, de rudeza e materialismo”. Poderia, talvez, em peças mais antigas, ser classificado no que os escultores tradicionalistas chamam com uma completa ausência de humor a “academia do ferro velho”. Mas se tem influências, são das mais saudáveis, das que influenciam em todos os quadrantes e influenciaram toda a criação artística brasileira. Suas esculturas mais conhecidas, quase sempre ásperas e duras, caracterizam-se nas suas muitas variações pelos princípios mecanísticos e pelo gosto muito em voga da valorização da banalidade dos objetos comuns. Inicialmente preocupado com a paródia do ser humano, por assim dizer, acontecimentos políticos mesmo, caminhou por formas de homens e bichos como veículos de expressão, para finalmente chegar às experiências de uma escultura móvel, socorrida de eletricidade, que focaliza com mordacidade as estridências de luz e som da vida urbana. (MAURÍCIO, 1966).

Na série, encontramos a fusão entre arte e tecnologia, no uso de um dispositivo eletromecânico, como o motor, que, ao entrar em funcionamento, gera movimentos, aludindo a estruturas mecânicas, máquinas industriais ou experimentos motorizados produzidos por engenheiros. A relevância da sua produção se destaca no debate que aqui propomos, sobre o diálogo arte e tecnologia, em que os meios de produção do objeto de arte se dá a partir de artifícios mecânicos, na exploração de sensações diversas, no sujeito que se envolve com os objetos e participa ativamente, no momento em que interage com elas. Essa interação, sujeito/obra, ocorre uma vez que existe, nos trabalhos, um botão que deve ser acionado, obrigatoriamente, para que o movimento da mesma se inicie, e esse movimento se sucede devido à presença de um motor inserido na base dos mesmos.

Maurício Salgueiro inicia uma nova forma de interação entre o público e o objeto de arte, visto que cabe ao sujeito decidir se quer assistir à sua outra face que é evidenciada somente após o apertar do “botão” que a “liga” ou se o sujeito deseja que ela permaneça imóvel. Ao criar a série, o artista captura e transmite tanto a realidade do homem na cidade moderna, colocando o sujeito frente àquilo que não costuma perceber ou finge não perceber, como o excesso de barulho, as cores fortes e vibrantes e materiais em desuso que são descartados pelos próprios habitantes da cidade.

A presença de Maurício Salgueiro no cenário nacional e a discussão de sua poética são relevantes devido a sua busca por novas maneiras de unir duas áreas distintas como a arte e a tecnologia, propiciando, a partir de desdobramentos, a interatividade entre o sujeito e o objeto. A discussão sobre a interatividade sujeito/objeto ocorreu também, no âmbito da

História da Arte Contemporânea brasileira, nos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, dois dos maiores expoentes sobre o tema. As operações propostas por Hélio Oiticica incluem-se no conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco (2003, p. 26-27). Elas não se prestam apenas à contemplação passiva do espectador, como acontece nas categorias tradicionais de escultura, pelo contrário, foram criadas para ser completadas e estão subordinadas a ideais como os de “informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados” (ECO, 2003, p. 22). Nesse sentido, o papel do público se torna ativo e o espectador passa a ser participante e coautor da obra. É ele que, a partir de suas próprias vivências, vai dialogar com obra e tirar dessa relação sua própria experiência. A obra aberta oferece ao participante uma gama de possibilidades que se apresentam como promessa de realização até que haja, de fato, a ação ou interferência do outro. Ao aceitar o convite de interferir na obra, o resultado do diálogo que passa a ser realizado acontecerá a partir de um plano estabelecido pelo autor, porque, de acordo com a proposta idealizada para cada uma delas, a resposta é mais ou menos direcionada por leis estabelecidas por seu criador.

A hipótese da presente reflexão é averiguar a relação estreita da série *Urbis* com o campo da tecnologia, pois consideramos que a série, mesmo estando em fase de sedimentação em relação à pesquisa em arte e tecnologia, é pertinente para discutir também os processos híbridos no contexto da arte contemporânea brasileira.

No capítulo intitulado *Arte e Movimento: Novas práticas artísticas*, contextualizaremos algumas vertentes artísticas mundiais que surgiram posteriormente ao advento da era mecanicista. Acreditamos que ao longo do século XX, a estética da maquinização ganhou força, mesma com a crítica à mecanicidade das relações. A poética da modernidade e da dinâmica do movimento leva à materialização de uma especialidade da arte moderna voltada, especificamente, para as relações da dinâmica das formas na expressão dos artistas.

No capítulo *A cidade como oferta visual: os entrecruzamentos na Urbis*, discorreremos acerca da presença de dispositivos de cruzamentos nas obras da série *Urbis*, num sentido de inserção de elementos como a tecnologia e a arte, uma vez que Salgueiro faz uso do seu conhecimento na área de Engenharia, aplicando técnicas que possibilitam que a obra seja questionada quanto à sua “função” original, ser um objeto de arte, pois a partir da utilização de recursos tecnológicos para a projeção de sensações, as obras da série fazem

alusão a requisitos industriais não funcionais. De que maneira, na série, a interpolação permite ampliar o leque de questões acerca da presença de interstícios que circundam os campos da arte e da engenharia?

O que pretendemos demonstrar é que mesmo quando falamos da arte e da sua hibridação, deparamo-nos com o vínculo dela com a subjetividade. Dessa maneira, consideramos que as transformações sofridas pelo objeto artístico ou, ainda, pautadas nas experiências tecnológicas, estão imbricadas em campos socioculturais e movimento de espaço-tempo que dão significado à subjetividade contemporânea.

O último capítulo da presente dissertação, *Urbis Híbrida*, versa sobre aspectos no processo criativo da série que podem revelar tendências de um projeto poético que nos leva a uma obra híbrida entre arte e tecnologia. Buscaremos evidenciar que a presença do cruzamento de elementos da série ocorre fundamentalmente no momento em que a caracterizamos como um binômio para arte/tecnologia. Objetivamos também reconhecer a maneira como o artista utiliza meios tecnológicos apreendidos no campo da engenharia para criar a série *Urbis* e, de modo geral, em suas criações artísticas posteriores. Debateremos acerca dos cruzamentos entre ideias, ações e procedimentos com base na utilização de elementos tecnológicos presentes na arte de Salgueiro. Pretendemos demonstrar ao longo do capítulo que, mesmo quando falamos da arte e da sua hibridação, e até mesmo da interação com a máquina, encontramos o vínculo com a subjetividade. Dessa maneira, consideramos que as metamorfoses sofridas pelo objeto estão imbricadas em campos socioculturais e fluxos de espaço-tempo que dão significado à subjetividade contemporânea.

1. ARTE E MOVIMENTO: NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Iniciamos a discussão partindo da seguinte observação: a arte acompanha o homem e a sua história em manifestações que refletem o contexto social no período em que ele está inserido, e o estudo de sua produção é uma potencial referência aos acontecimentos sociais, políticos e econômicos de cada época.

Desde o começo do século precedente, tanto o processo de fruição do observador como o processo criativo do artista foram sendo tomados pelo discurso de aproximação da arte com a vida, no rompimento das hierarquias e preceitos formais acadêmicos. Em um panorama geral, é importante citarmos que, em meados do século XX, o campo das artes visuais, caracterizado por proporcionar uma abertura à experimentação, possibilitou aos artistas realizarem uma fusão de linguagens e materiais. No entanto, devemos salientar ainda que a tecnologia também era parte integrante do cotidiano das cidades que começava a despontar naquele período, fazendo com que a relação homem-máquina se tornasse um assunto emergente em várias áreas, como a da ciência e das artes visuais. Na virada do século, a arte se propõe a acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial, configurando o leque de preocupações das tendências modernistas.

Isso ocorreu porque as novas buscas e práticas artísticas se tornaram possíveis, devido à existência de outro olhar sobre o universo da escultura por parte dos artistas, por exemplo, em uma nova maneira de observar e questionar a arte vigente. Cabe enfatizarmos que os artistas mostram, através de seus trabalhos, o pensamento de determinada época, de sua época, e conseqüentemente, o perfil da sociedade em que estão vivendo e as questões políticas e sociais que os envolvem. Até o início do século XX, o ensino de arte costumava, porém, ser acadêmico, baseado na observação da natureza e na imitação da arte no passado. O aprendizado de um futuro pintor ou escultor era uma aquisição de habilidades posta sob confinamentos culturais particulares. De acordo com De Duve (2003, p. 93), no modelo acadêmico da arte

Encontra-se a crença no talento (um dom de alguns artistas), no métier (técnica) e na imitação da arte do passado. O artista desenvolvia as suas habilidades, buscando o domínio das propriedades. Trabalhava-se o conhecimento técnico e a destreza.

Copiavam-se os mestres e a natureza. Porém, o que se esperava de um artista era que ele tivesse talento. O indivíduo nascia, ou não, com ele. E, o talento determinava a excelência.

Com o decorrer do tempo, o campo das artes se difundiu, se reinventou e se ampliou após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente a partir da década de 1950. Podemos citar como exemplo a explosão corporal e plástica do artista americano Jackson Pollock (Figura 1).



Figura 1. Jackson Pollock, *Número 1*, 1950 (Lavander Mist)
Fonte: www.nga.gov

Pollock pôs em destaque no cenário artístico americano, aos espectadores e aos críticos e teóricos de arte, um original questionamento sobre a poética artística e a sua nova forma de recriá-la, trazendo à tona a abstração como ponto de partida para a problematização de sua poética. Seus trabalhos foram produzidos em telas de grande porte, com um conjunto de cores contaminado por traços longos e impulsivos e que, com o envolvimento corporal performático, exprimiram uma nova maneira de pensar a arte. Não podemos deixar de citar os cubistas como referência de estilo para Pollock que, no início do século XX, iniciaram o processo de experimentalidade na criação de formas abstratas tanto em pinturas como em colagens. Com sua técnica, o artista colocava-se fisicamente imerso e envolto pela obra, dando a entender que o fazer da pintura poderia ser um procedimento meditativo que

estimulava autodescoberta e valorização do “eu” do artista como o ponto principal da criação plástica moderna norte americana. Em uma entrevista de rádio, Pollock (WOOD, 1998, p.155), em 1951, afirma: “O que me interessa é que os pintores de hoje em dia não precisam buscar um tema ou um assunto fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos trabalha de dentro para fora.”

Assim como os pintores modernos, acreditamos que o artista Maurício Salgueiro trabalhou de dentro para fora ao desenvolver as obras constituintes da série Urbis e a partir de um viés cartesiano e racional advindos do seu conhecimento no campo da engenharia e da ciência exata. Tendo isso em vista, acreditamos que Salgueiro usufruiu de elementos estruturais como base para a criação da série Urbis. Um exemplo disso é a utilização frequente, nos objetos da série, de ângulos retos e de formas regulares, por exemplo, e tais características dialogam com a estética minimalista do artista norte-americano Dan Flavin.

Prontamente, o Minimalismo⁴ foi uma tendência das artes visuais na mesma década e também influenciou as mudanças ocorridas ao longo das décadas futuras (Figura 3). O crítico e historiador americano Michael Fried (2002) acusa os artistas minimalistas, mencionados como “literalistas”, de destacarem a teatralidade de seus trabalhos em detrimento da especificidade dos meios plásticos, uma vez que, ao se colocarem num campo movediço entre pintura e escultura, exigiam do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. Teatralidade, por conclusão, caracterizaria um efeito cênico, na qualidade de presença de palco, que não condizia com o que a Teoria Modernista define como qualidade da obra de arte. Segundo o crítico, ressaltar a teatralidade seria produzir uma “não-arte”.

A partir das experiências da década de 1960, o artista Maurício Salgueiro, enquanto indivíduo, começou a se colocar na obra espontaneamente como ícone de seu contexto histórico, artístico e social, prestando-se a ser porta-voz de um discurso da coletividade. Ignorando a crítica modernista cujos princípios não conseguiam dar conta de uma produção voltada para os fatos e materiais da vida ordinária, o autor não mais almejava ser consagrado por paradigmas formais instituídos, assim, criou novas possibilidades poéticas de acordo com sua “escola” pessoal. No final dos anos 1960, “nada mais é correto. Não há mais uma direção única. De fato, não há mais direções, [...] e os artistas não aderem mais a apenas um canal

⁴ O estilo artístico era direcionado para uma análise da interação do espaço, material, luz e do observador, criando geralmente estruturas que alteravam o ambiente onde se encontravam quer pela luminosidade, quer pelo volume, tamanho, cor e translucidez.

criativo” (Danto, 1999, p. 139-140). Nesse momento, declarado por Danto (1999) como o “fim da arte”, o artista se valerá do discurso pessoal, falando de si para poder falar do mundo, não mais buscando provar na arte uma sabedoria acadêmica, mas tentando afirmar uma autoridade de indivíduo cidadão.

Se falarmos sobre esse tempo revolucionário no cenário artístico nacional, ou seja, na arte brasileira, não podemos deixar de fazer referência ao crítico Mário Pedrosa, que intitulou este período com o termo “Era Pós-moderna”. Pedrosa usa o termo pós-moderno para a arte brasileira após perceber que as realizações artísticas do país entravam em um novo ciclo e apresentavam características e finalidades diversas daquelas do projeto moderno. “Já não estamos dentro do parâmetro do que se chamou de arte moderna. Chamai isso de arte pós-moderna, para significar a diferença” (PEDROSA, 2007, p. 92). Se a modernidade na arte iniciou-se com o cubismo⁵ através de uma preocupação formal, na pós-modernidade, os movimentos artísticos brasileiros associavam a preocupação formal à uma preocupação cultural. O vanguardismo da arte moderna trazia consigo uma submissão aos valores plásticos por excelência. Essa submissão seria engolida pela vanguarda pós-moderna, bem como sua necessidade de percepção. Por sua vez tal característica perceptiva seria aumentada se sofresse a influência “das emoções e dos estados de afetividade” (PEDROSA, 1986a, p. 9).

Almejando uma nova forma de representatividade, a era Pós-moderna é norteadada, principalmente, por questões que afetam a todos os indivíduos, seja no cotidiano, nos conceitos futuros vigentes, nas relações interpessoais e na arte, trazendo à tona um momento de integração das linguagens artísticas, textos e tecnologias. Tal integração, em um só objeto artístico, é fruto das relações sociais que, cada vez mais interligadas, devido ao avanço do processo global, promovem uma expansão de conceitos determinantes em diferentes culturas, resultando em uma mistura de gostos e costumes apreciados em grandes mostras

⁵ O movimento artístico em questão recusa a ideia de arte como imitação da natureza, afastando noções como a perspectiva e modelagem, assim como qualquer tipo de efeito ilusório. A arte Cubista transpôs para o plano bidimensional a profundidade de objetos que servem de referência. Tais objetos passaram a ser vistos não por um, mas por diversos pontos de vista simultâneos como um cubo. Nela também existe um jogo de pistas que permite ao espectador reconstituir o objeto desfigurado pela composição geométrica. No território da escultura no cubismo as obras são pensadas e construídas como nas colagens, com todo tipo de materiais: madeira, metais, papelão, cordas, todos reunidos com o único fim de se obter uma escultura experimental e não concebida para a posteridade em mármore eternos e metais sólidos. Como acontece na pintura, predominam as formas geométricas planas, e o pouco volume é conseguido com sua superposição. Não há preocupação quanto ao ponto de vista do observador, nem quanto à criação de cavidades ou espaços, nem sequer quanto à direção da luz.

internacionais de arte como as Bienais de Veneza e a Documenta de Kassel, que se cristalizam como as mostras coletivas referenciais do mundo.

Podemos dizer que o Brasil acompanhou os movimentos artísticos internacionais com uma curta distância de tempo. Tal qual no exterior, a era Pós-moderna começa a mostrar-se a partir da década de 1950. Em 20 de outubro de 1951, um evento deu abertura a uma grande movimentação no campo artístico brasileiro, a realização da primeira Bienal de São Paulo que contou com 1.854 obras, representando 23 países, uma proposta de Ciccillo Matarazzo para a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza. A década também sinaliza o aparecimento das primeiras manifestações de arte concreta no Brasil, ao lado de vários movimentos de ruptura, o Abstracionismo Geométrico e Informal. O primeiro propõe a ruptura com a arte figurativa, baseando-se no neoplasticismo de Piet Mondrian - criava-se como expressão do sentimento de modernidade dominante.⁶

Na vivência de muitos dos seus contemporâneos, o Brasil, nos meados do século XX, ensaiava trilhar um alvissareiro caminho histórico, anunciador do efetivo rompimento com as peias que o atavam ao passado, passado este que se recusava a morrer. É como se a *débâcle* do Estado Novo, a instauração de instituições democráticas e a emergência de um surto desenvolvimentista sem paralelos descortinassem a possibilidade de “forjar nos trópicos estes suportes de civilização moderna (ARRUDA, 2001, p. 17).

Os movimentos concretistas se inseriam na visão de mundo para compartilhar pelas elites intelectuais da década de 1950 e acreditavam que as artes deveriam passar também por um momento de mudança. O manifesto do grupo concretista, portanto, publicado em 1951, é o marco fundador de um movimento artístico que se colocou como proposta de inovação no campo das artes visuais brasileiras. De acordo com o crítico de arte Mário Pedrosa (1986b, p. 273), o Grupo Ruptura poderia ser definido como “um punhado de artistas plásticos, de poetas, literatos, músicos, que se proclamam “modernos” e se reúnem em nome desse modernismo”. Sediado em São Paulo, o Grupo Ruptura encontrava nos princípios da abstração geométrica a possibilidade de uma nova busca plástica. Negando a imitação da natureza, o modernismo, herdeiro da Semana de 1922, o concretismo ansiava, nas formas geométricas, o território de uma arte lógica e contemporânea às pessoas de seu tempo.

⁶ A Bossa Nova, o Cinema Novo de Glauber Rocha e a Poesia Concreta dos irmãos Campos faziam parte das inúmeras tentativas de mudança na produção da cultura brasileira.

São Paulo não é a única cidade, porém, que se posiciona como movimento em nome da nova forma. Também na cidade do Rio de Janeiro, nasce um grupo de artistas que nomeia as práticas da arte geométrica como percurso de suas pesquisas plásticas. Esse grupo, intitulado Grupo Frente⁷, formado em 1954, adota como hipótese básica a liberdade individual de cada artista para expressão da sua subjetividade, não havendo categorias *a priori* que condicionassem a experiência artística, tendo como norma principal a não-representação. O grupo originou-se nas aulas de Ivan Serpa⁸, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e não havia no grupo a preocupação em ser abstrato ou concreto, pois tratava-se de “gente moça que se agrupa[va] para realizar pesquisas artísticas”, como disse Jayme Maurício (1955) naquela ocasião. Contendo artistas figurativos e abstratos, a exposição do Grupo Frente é a primeira manifestação criada no MAM na década de 1950.⁹ O grupo se constrói a partir de relações criadas com o objetivo de modernizar e espalhar o conhecimento da arte moderna no Brasil.

Vale ressaltarmos que desde a abertura da primeira Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1951, com a apresentação e premiação da obra Unidade Tripartida, do suíço Max Bill, que desencadeou o evento da abstração geométrica no Brasil com o surgimento dos grupos Ruptura e Frente, respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, somado ao período desenvolvimentista com o nacionalismo industrialista do segundo período de Getúlio Vargas e o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek.

⁷ Participaram da primeira exposição que aconteceu no mesmo ano: Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lúcia Clark, Lúcia Pape, Décio Vieira, Carlos Val, João José da Silva Costa e Vincent Iberson. No ano seguinte, juntaram-se mais sete artistas: Abraham Palatnik, Franz Weissmann, Helio Oiticica, César Oiticica, Elisa Martins da Silveira, Eric Baruch e Rubem Mauro Ludolf.

⁸ Situado com seu tempo, incorporando e experimentando uma série de tendências, como arte concreta, abstracionismo informal e a volta à figuração, agora de caráter expressionista. Nos últimos anos de vida, retomou as questões construtivas de natureza óptica. Inicialmente figurativo, influenciado pela Escola de Paris, começou a pintar em 1946, quando estudou com Axel Leskoschek. Mais tarde, estudou ainda com Fayga Ostrower e Almir Mavignier. Passou a se interessar pela abstração a partir de 1947. Os críticos o consideraram um mestre no desenho e na estrutura, que o levaram a buscar a linguagem concreta, concentrando-se nas formas e movimentos, influenciado por Max Bill, sendo um dos primeiros brasileiros a trabalhar com arte abstrata geométrica. As obras de Serpa tem grande ligação com seu trabalho como professor; nas aulas procurava liberar a criatividade dos alunos, tarefa que impunha para si mesmo.

⁹ Criado em 1948, o Museu de Arte Moderna carioca voltou-se para a construção de um conhecimento acerca da arte moderna. “Ao contrário do MAM paulista, [o museu carioca] enfatiza desde o início ação educacional mais direcionada a provocar intimidade com o trabalho artístico, o que pode contribuir para presença qualificada.” (LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999).

Cabe aqui comentarmos que existe divergência de poética entre a produção dos concretistas paulistas e dos cariocas. Frederico Moraes (1979, p. 89) em seu livro *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, diz:

Utopias à parte, a arte construtiva não seria a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico. Aliás, me parece sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando, no Brasil, um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo suíço-alemão-holandês [Max Bill, Escola de Ulm], enquanto o Rio, menos industrializado, porém mais lúcido e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo [Malevich, Tatlin, Gabo].

O crítico de arte, Ronaldo Brito (1999, p. 55), tomou partido em comparação às duas tendências, mantendo-se fixo ao debate acalorado da época

Como sequência do movimento concreto, e mais amplamente como sequência de penetração das estéticas construtivas, o neoconcretismo movia-se com facilidade em seu campo de ação. Formado por artistas de classe médias alta, às vezes, desligado de pressões de mercado e, de certo modo, isolado pela desvantagem cultural do ambiente onde operava, foi sobretudo uma série de experiências de laboratório: havia um passado construtivo local que lhes permitia uma segurança suficiente para que se colocassem as questões mais avançadas e produtoras de ruptura na época. Ele é claramente o segundo movimento de uma sincronia, daí talvez sua maior liberdade em relação às matrizes (o concretismo suíço e a Escola de Ulm, por exemplo e sua exigência de uma produção nacional mais específica. Grosso modo: o concretismo seria a fase dogmática, o neoconcretismo, a fase de ruptura; o concretismo, a fase de implantação, o neoconcretismo, os choques da adaptação local.

Outro movimento das artes visuais, o Neoconcretismo¹⁰, que se inicia em 1957, no Rio de Janeiro, recebe a herança construtiva das vanguardas do início do século XX para, nela, inserir uma adaptação ao projeto artístico brasileiro no final da década de 1950, em contrapartida, a austeridade plástica paulista, e, vale ressaltar que um expoente deste movimento é o artista Hélio Oiticica. Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004). Eles lembram que se, em 1959, Helio Oiticica estava saltando da tela para o espaço com seus *Bilaterais* e *Relevos Espaciais*, num desenvolvimento de sua poética Construtiva, esse processo se dava, igualmente, em outras áreas do conhecimento para a busca de um novo projeto que fosse gerado para a compreensão de um desenvolvimento adaptado ao Brasil. Os pesquisadores lembram, ainda, que:

¹⁰ O manifesto Neoconcreto foi redigido por Ferreira Gullar em março de 1959 e assinado pelos artistas: Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.

“Substituir” importações e modelos estéticos pela criação própria não era um tema estranho, por exemplo, a certas teorias econômicas do período. Os economistas ligados à Teoria da Dependência pensavam um caminho parecido para os saltos de desenvolvimento, aparentemente possíveis então, que a vida econômica da América Latina podia dar no contexto do surto desenvolvimentista. No mesmo ano em que Hélio Oiticica fazia sua transição do quadro fixo para o espaço-tempo, a arte na vida, Celso Furtado publicava seu influente (não apenas no Brasil) estudo sobre a dependência econômica, o sentido do nosso “atraso” e os impasses de nosso (sub) desenvolvimento, *Formação econômica do Brasil*. Se Oiticica preparava as passagens das experiências concretistas para chegar aos *parangolés*, saindo da tela e da galeria para a vida (e a rua), economistas (de esquerda ou apenas desenvolvimentistas) também queriam a superação da dependência em nome da autonomia nacional criadora. (ALAMBERT; CANHATE, 2004, p. 79-80)

A autonomia de inventividade à qual Oiticica almejava no final da década de 1950 perpassava pela inclusão do espectador nas suas proposições. O artista, ao experimentar as várias facetas do objeto, saiu do quadro e partiu para o espaço físico no ano de 1959. Tudo que antes era fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transformou-se em elemento vivo. Ao tratar da questão do objeto, Oiticica cita, em seus escritos, o valor das pesquisas de artistas como Tatlin e Malevich:

como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevich, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas por que atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. (OITICICA, 1986, p. 27)

Característica inerente ao seu trabalho era a de um afrouxamento em relação aos ideais estéticos do Concretismo Paulista e dos questionamentos sobre o destino da pintura. No manifesto Neoconcreto, evidenciam-se diferenças e estabelece-se a importância dessas ideias para a trajetória experimental dos artistas. No manifesto, Gullar (1999, pp. 10-11) escreve:

Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. [...] O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não figurativa construtiva.

Ao propor uma reinterpretação do Neoplasticismo, do Construtivismo e afins, os neoconcretos expandem o campo de liberdade da arte e do espectador, em um processo de integração da arte na vida, retomando a expressão em suas relações existenciais, emocionais e afetivas. Podemos dizer que a gênese das ideias sobre participação está no Neoconcretismo. O que os artistas Neoconcretos buscavam era a libertação de formas rigorosas de se fazer e de se pensar arte no Brasil. O filósofo Celso Favaretto (2000, p. 44) comenta que o neoconcretismo

ao abolir um projeto, a priori, determinante da prática, e ressaltando a experimentação, contribuiu para que os artistas que o adotaram se libertassem para um sentido de pesquisa muito mais amplo que os dos concretos. Um dos seus feitos principais foi, sem dúvida, colocar como fundamental para o novo campo de ação que se abria a questão da participação do espectador, implícita nos desenvolvimentos construtivos. O novo espaço expressivo, ao privilegiar a experiência, no momento mesmo da intervenção, rompeu o exclusivismo do programa concretista, abrindo no Brasil direções variadas de pesquisas contemporâneas.

Os desdobramentos das ideias Neoconcretas em Oiticica encontram afinidades com Lygia Clark e Lygia Pape, ambas interlocutoras de Hélio por uma arte de invenção. O crítico Guy Brett (2005, p. 129) explica que

toda a obra inicial de Lygia Clark, do fim dos anos 1950 a meados dos anos 1960, pode ser descrita como um processo de tornar orgânico o espaço geométrico. As obras de Lúcia e Hélio partes dos exemplos de Piet Mondrian, Kasimir Malevich e Josef Albers. O entendimento que tinham desses artistas, todavia, ultrapassava o aspecto formal: não se tratava de substituir “formas” geométricas por um outro conjunto de formas ilustrando o orgânico ou o visceral. Foram, na verdade, a completa rejeição da ilustração e da ilusão empreendidas por Mondrian, bem como seu trabalho com o espaço real do plano da pintura que atraíram Lygia, e foi nesse espaço físico e conceitual que ela desejou redescobrir o orgânico.

No contexto histórico, é preciso ressaltar que

as obras iniciais de Lygia e Hélio, feitas de acordo com um modelo construtivista, surgiram em uma época de intensa atividade arquitetônica no Brasil. Brasília, a nova capital, estava sendo construída, e a arquitetura modernista brasileira alcançaria fama mundial. Em outros países latino-americanos com economias em expansão, como a Venezuela, havia também íntima relação entre o experimento nas artes visuais e o planejamento e a decoração de vastos projetos de construções urbanas. Contra esse pano de fundo, as obras de Lygia e Hélio se tornaram uma forma extremamente reveladora de “anti-arquitetura”, pois eles rejeitaram a tendência que direcionaria a arte construtivista para a tecnologia e a nova construção. Suas alusões e metáforas arquitetônicas se mesclavam com seu pensamento artístico, que rejeitava o fetichismo do objeto de arte, o mundo dos museus e galerias, e o mito heroico do artista singular. (BRETT, 2005, p. 139)

A discussão Construtiva sobre o espaço e sobre a rejeição ao fetichismo do objeto de arte e o mito do artista como o único e grande criador levou esses artistas a uma compreensão do espaço como lugar de experimentação e a rejeição da arte Construtiva que se encaminhava para a tecnologia e a nova construção. Espaço que podemos chamar de experimental, dado o caráter lúdico, de invenção e participação a que se vê envolvido o espectador, uma noção de obra aberta. As proposições do autor se relacionam com o espectador e no que o comportamento do espectador, em relação ao objeto artístico, se modifica. Nas palavras de Umberto Eco (2005, p. 160), em seu estudo *Obra Aberta*:

O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, antes a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis.

Ao pensarmos que o espaço experimental é um lugar possível para experiências não-repressivas, compreendemos o artista como propositor de atividades criadoras para uma construção de obra aberta em possibilidades. No final da mesma década, com o início das experiências artísticas sobre o ambiente natural, têm-se a Arte Ambiental. A mesma não faz referência a um movimento artístico particular, mas marcar com sinais uma tendência da arte que se volta para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou as áreas urbanas. Diante da expansão do objeto artístico no espaço, o espectador é convocado a se colocar dentro dela, experimentando-o; não como observador distanciado, mas parte integrante do trabalho. Mário Pedrosa (1986a, p. 144) afirma que nela “nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina.”

A noção de arte ambiente entra no vocabulário da crítica na década de 1970 com sentido amplo, designando obras e movimentos variados. A elasticidade do termo gera ambiguidades incontornáveis. O contexto artístico que informa as novas experiências com o ambiente refere-se ao desenvolvimento da arte pop e do minimalismo que tomam o cenário norte-americano das décadas de 1960 e 1970, desdobrando-se, por exemplo, em instalações, performances e happenings. As novas orientações partilham um espírito comum: são, cada uma ao seu modo, tentativas de conduzir a criação artística às coisas do mundo, à natureza, à

realidade urbana e ao mundo da tecnologia. Os trabalhos articulam diferentes linguagens - música, escultura, literatura – sendo caracterizados como híbridos, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte.

Os caminhos da experimentalidade na arte realizada no Brasil passam de maneira inevitável pelo momento neoconcreto. A temática desse movimento permite uma caracterização mais aproximada dos fundamentos das práticas, conceitos e relações abertas nos anos 1960. Esse encadeamento objetivo aparece nos escritos de Hélio Oiticica, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa, textos basilares para a compreensão da arte experimental desenvolvida no Brasil sob e a partir da forte designação de Neoconcretismo. No entendimento dessas conexões, Gullar (2007, p. 91) afirma: "Sobre ela [a tela], o pintor não representará mais o objeto; [...] Com a eliminação do objeto representado, a tela como presença material – torna-se o novo objeto da pintura”.

Essa abertura do objeto de arte é estudada também por Umberto Eco (2005) que pensa o objeto num sentido de imensidão interpretativa, em que a experiência do espectador é que o guiaria para fruir de alguma maneira. Baseando-se inicialmente em Stockhausen, Mallarmé e Calder, Eco diz que ambiguidade seria característica das obras de arte de maneira geral, de modo que toda obra estaria sujeita, assim como possibilitaria um variado número de interpretações, sendo que estas não derrubariam a obra de sua originalidade, pois não alterariam sua condição de irreprodutibilidade conceitual. Percebe-se que sob esse enfoque o espectador ocupa um lugar privilegiado, e também de ampla responsabilidade, pois a cada fruição, isto é, a cada interpretação, a obra é construída em originalidade. Lygia Clark afirma em uma carta à Hélio Oiticica (FIGUEIREDO, 1996, pp. 85-86) que “não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu.” É o homem que se descobre pela experiência do participante, do recriar-se através das proposições do artista.

O sentido da construtividade artística neoconcreta, essencialmente ligado ao estabelecimento de novas estruturas a partir da relação com o espectador, habita no processo de atualização. Ao analisarmos o objeto artístico como uma proposição, significa que estamos tendo em vista o seu surgimento a partir de uma ativação por parte do espectador, pois é o ato que põe em obra a proposição. Vale ressaltarmos que a transição ocorrida nos anos 1960, do

objeto contemplado para o ambiente experienciável é também uma transição do domínio da espacialidade para o domínio da temporalidade, isto é, passa-se do caráter objetual da obra como item desconexo ao espectador para a objetivação da relação sujeito/objeto.

Quando o espectador é colocado como sujeito em diálogo construtivo com a obra atualizada pela sua atividade, o processo passa para o primeiro plano. A atividade toma caráter de vivência da percepção do ato. O ato dá-se no movimento e, o movimento, dá-se no tempo, segundo o conceito de duração de Bergson.

Para o filósofo, a duração, bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento das coisas, expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. Buscamos no passado a inteligibilidade das coisas e no presente nossa forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidencia-se um processo que faz reconhecer/variá-las tanto nossas ações cotidianas quanto nosso reconhecimento sobre as imagens, ou seja, sobre nossas comunicações. (SILVA; PELLENZ, 2007, p. 4)

Dispor a obra de arte para o domínio temporal relaciona-se com a entrega do poder de co-autor ou colaborador para o espectador de modo copertinente: a existência da atividade do espectador possibilita que a obra se encontre no domínio temporal, e ao espectador é dada a possibilidade de acessar construtivamente a obra devido a seu domínio temporal. Não se torna mais adequado designar realizações como obras, pois as proposições vivenciais seriam dispositivos para serem disparados pelo espectador e esses dispositivos guardariam significados em potência, indeterminados, que surgiram sempre como novos na atualização do participante.

Construtivistas seriam as elaborações que não se pautam no deslocamento do objeto físico para o campo da representação, mas sim da reconfiguração dos elementos plásticos em um ato de construção, o qual convida o espectador para o seu espaço/tempo, que é o da obra presentificada e, conseqüentemente, o mesmo espaço tempo do sujeito. A abertura às sensibilidades desfaz os limites do sentido da visão e do caráter representativo da obra e traz uma quebra de uma sujeição passiva do trabalho, de modo que este, não mais na posição de “coisa” contemplada, possa ser encarado como um fenômeno de abertura para o perceber e o criar.

A arte da década de 1970 é caracterizada pela emblematização da reflexão, da razão, do conceito e da tecnologia, enfrentamento direto com as discussões políticas e com os

problemas sociais. A Exposição Internacional de Arte por Meios Eletrônicos/Arteônica dá abertura à arte tecnológica, realizada com ajuda de computador. A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) é criada nesse período dando grande incentivo à produção artística brasileira. O momento de transição para a década de 1980 foi marcado pela insígnia das Diretas Já¹¹, pela retomada da pintura e pelas mudanças no panorama artístico, marcado por grandes exposições como: Tradição e Ruptura, 1984; A Trama do Gosto, 1987 (organizadas pela Bienal de São Paulo); A Mão Afro-Brasileira, 1988 (organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo). Além da mostra “Como Vai Você, Geração 80?” realizada em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, um dos importantes centros de formação da nova geração no Rio de Janeiro. Não nos estenderemos, no presente capítulo, porém, ao cenário artístico nacional na década de 1970 e 1980.

Detemos a atenção, até o presente momento, a uma escrita sobre alguns aspectos relevantes do cenário artístico nacional nas décadas de 1950 e 1960. Torna-se proeminente a inclusão do artista Hélio Oiticica no panorama artístico nacional, da utilização de textos de sua autoria na presente dissertação, pois o artista retomou as pesquisas construtivistas russas e passou a aliar o humanismo e o experimentalismo, já conhecidos pelas vanguardas russas.

¹¹ Foi um movimento civil, de reivindicação por eleições presidenciais diretas no Brasil, ocorrido em 1983. A primeira manifestação pública, a favor de eleições diretas, ocorreu no recém emancipado município de Abreu e Lima, em Pernambuco, no dia 31 de março de 1983. Organizada por membros do Partido do Movimento Democrático Brasileiro no município, a manifestação foi noticiada pelos jornais do estado. Posteriormente, ocorreram outras manifestações, como em Goiânia e na cidade de Curitiba. Em seguida, o movimento ganhou maiores proporções, com a realização de uma manifestação na Praça Charles Miller, em frente ao Estádio do Pacaembu, no dia 27 de novembro de 1983, na cidade de São Paulo. No ano seguinte, o movimento ganhou massa crítica, reunindo condições para se mobilizar abertamente. E foi em São Paulo que a investida democrata ganhou força, com um evento realizado no Vale do Anhangabaú, no Centro da Capital, em pleno aniversário da cidade de São Paulo (25 de janeiro). Mais de 1,5 milhão de pessoas se reuniram para declarar apoio ao Movimento das Diretas Já. O ato foi liderado por Tancredo Neves, Franco Montoro, Orestes Quércia, Fernando Henrique Cardoso, Mário Covas, Luiz Inácio Lula da Silva e Pedro Simon, além de outros artistas e intelectuais engajados pela causa. A possibilidade de eleições diretas para a Presidência da República no Brasil, se concretizou com a votação, pelo Congresso Nacional, da Proposta de Emenda Constitucional Dante de Oliveira, pelo Congresso. Entretanto, a Proposta foi rejeitada, frustrando a sociedade brasileira. Ainda assim, os adeptos do movimento conquistaram uma vitória parcial, em janeiro do ano seguinte, quando um de seus líderes, Tancredo Neves, foi eleito presidente pelo Colégio Eleitoral. Disponível em: <http://www.cprepmauss.com.br/documentos/omovimentodiretasja47902.pdf>

1.1 AS VANGUARDAS, O MOVIMENTO E A LUZ

Desde o final do século XIX, artistas e intelectuais preocuparam-se com o fosso existente entre arte e sociedade. Por sua vez, os construtivistas russos, atuantes no século XX, “achavam que estavam forjando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária” (SELZ, 1996, p. 463). Ao realizar a gênese das vanguardas históricas, o pesquisador Philadelpho Menezes (2001, p. 95) afirma que, em seus primórdios, a questão da arte de vanguarda caberia mais à atitude do artista diante da construção de uma nova sociedade do que a uma inovação estética. Segundo o autor, foi somente a partir do Futurismo italiano que a vanguarda passou a estabelecer verdadeiramente o fenômeno estético como questão central.

Menezes (2001, p. 99) defende a ideia de que são precisos três elementos básicos para a manifestação de movimentos estéticos de vanguarda: “forte crise social e política, o assentamento de ideologias radicais e o peso da tradição cultural”. Tais elementos que já estavam presentes na Rússia czarista do século XIX continuaram em voga nas décadas de 1910 e 1920. Além de utilizar os elementos considerados necessários por Menezes para o aparecimento de um movimento de vanguarda, o panorama cultural russo das primeiras décadas do século XX possuía, efetivamente, uma vanguarda artística preocupada com os problemas sociais de sua época. “A vanguarda russa foi profundamente caracterizada pela busca por estruturas básicas de organização visual, pela reinvenção da narrativa e das relações entre espaço e o tempo” (BORTULUCCE, 2008, p. 72).

Em 1909, o Manifesto Futurista de Marinetti foi traduzido para o russo e já nesta época havia um grande acompanhamento dos artistas daquela região do que acontecia no cenário artístico cultural dos países da Europa. Estes artistas opunham-se à arte tradicional e procuravam uma nova realidade para a arte da Rússia. Os principais artistas representantes da arte futurista italiana são Umberto Boccioni, Giacomo Balla e Carlo Carrà. Todos os três buscavam revelar o movimento e a rapidez em suas pinturas através das técnicas cubistas e expressionistas. São as pinceladas rápidas que revelam agilidade nas ações executadas tanto no que retratavam nas telas, como a própria ação de pintar, retratando a iluminação nas ruas das cidades, os trens, as indústrias, tudo o que divulgada o “novo” e a nova manifestação do olhar.

Os artistas italianos já haviam feito experimentos com luz elétrica na década de 1920, indicando que o mundo das artes não precisava ser imóvel e que a luz e o movimento transformaram a maneira de enxergar o objeto, possibilitando a ele estar em constante mutação. Por esta razão “a necessidade de uma arte que desse vazão a esse sentimento de idolatria que o homem nutria pela máquina, pela vida moderna, pela guerra mecanizada.” (LYNTON, 1991, p. 73).

Para adentrar no novo conceito de arte almejado pelo futurismo foi imprescindível que o artista se entregasse a uma nova maneira de observar o tempo, a imagem, a cor e materiais utilizados para a produção de uma obra. Somente um novo homem seria capaz de captar uma nova imagem com a de transcender o próprio homem e antiga maneira de enxergar as coisas. O panorama frenético, moderno e plural do contexto europeu pode ser captado através dos artistas que ali viviam, como Marinetti e o seu futurismo.

Como o nome para o movimento, Marinetti hesitava entre dinamismo, eletricidade e futurismo. As alternativas sugerem onde estavam os seus interesses. Mais consciente que a maioria dos artistas sobre o mundo do poder tecnológico crescente, Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica. (LYNTON, 1991, p. 71)

Toda essa nova dinâmica gerou um encantamento do homem em relação ao poder que advém das transformações tecnológicas, nesse momento específico, adicionando a questão da velocidade. A energia elétrica potencializava a velocidade – tudo era mais rápido – não só dentro das fábricas, mas as relações humanas e sociais também sofriam essas modificações. Para Boccioni “Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente.” (LYNTON, 1991, p. 72).

Entre 1912 e 1914, foi desenvolvido um movimento artístico, chamado de Raionismo¹², que trazia um novo estilo para as artes visuais russas. O Raionismo foi uma síntese entre futurismo, cubismo e orfismo. Como os cubistas, os artistas desse movimento modificaram o espaço em figuras geométricas elementares, como os futuristas buscaram

¹²As intenções do russo Larionov, criador do “raionismo”, eram a de que as pinturas raionistas não revelassem preocupações com a representação de objetos, mas, sim, dos raios refletidos a partir deles. “Larionov visa à construção de um espaço sem objetos, absoluto, constituído apenas por movimento e luz – ritmo dinâmico de raios entrecruzados que se decompõem nas cores do prisma” (ARGAN, Giulio. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 324)

descrever entidades imateriais, como a energia e o movimento. Apesar de se manterem como artistas figurativos, os resultados de suas pinturas estavam muito próximas da arte abstrata. Esse movimento teve uma grande influência na formação pictórica de Kazimir Malevich. Malevich formulou a poética do Suprematismo que negava tanto a função social quanto a pureza visual da arte. Seu manifesto é lançado em 1915 e conta com a colaboração de Maiakovski. Segundo os autores do manifesto, o propósito do Suprematismo foi o de liberar a arte da esfera representacional, expressando a supremacia da emoção pura e das sensações abstratas. Nas artes visuais, tal propósito era realizado por meio da combinação de formas geométricas previamente estudadas. A proposta do Suprematismo de Malevich foi a “identidade entre ideia e percepção, fenomenização do espaço num símbolo geométrico, abstração absoluta” (ARGAN, 1992, p. 324).

Praticamente ao mesmo tempo do nascimento do Suprematismo acontece também o advento do Construtivismo, cujo termo foi usado, primeiramente, pelo crítico Nikolay Punin, em 1913, definindo a série de contra-relevos - Pictorial Reliefs - de Vladimir Tatlin. Tatlin foi considerado o maior representante do movimento construtivista. As obras construtivistas usavam, exclusivamente, figuras geométricas e inspiravam-se num mundo de máquinas e tecnologias. A proposta artística desse movimento era a de “construir uma realidade essencialmente revolucionária” (BORTULUCCE, 2008, p. 80). A exemplo dessa proposta, Tatlin realizou a maquete para o Monumento à Terceira Internacional, que se construído seria o local de encontros e reuniões do partido comunista. O modelo de Tatlin captura o dinamismo da utopia tecnológica vista sob o prisma do comunismo; a energia pura é expressa como linhas de força que também estabelecem novas relações de tempo e espaço. Janson (1996, p. 407), ao analisar a obra, afirma que ela

também evoca uma nova estrutura social, pois os construtivistas acreditavam que o poder da arte seria literalmente capaz de reformar a sociedade. A torre que giraria em três velocidades foi concebida numa escala monumental, completada com os escritórios do Partido Comunista; como outros projetos desse tipo, foi impraticável numa sociedade que ainda estava se recuperando da devastação causada pelas guerras e pela revolução, nunca foi construída.

Os construtivistas entusiasmavam-se por uma forma de arte despida de elemento etéreo, que fosse mais próxima ao povo, ao alcance de todos. Usando materiais industrializados empregados no uso cotidiano, colocaram a arte a serviço do bem

comunitário, atuando na direção utilitária do desenho industrial e arquitetura. Esta obra de Tatlin exprime a fórmula típica e caracterizadora do construtivismo: o utilitarismo mais a representatividade da cidade.

Tanto o Suprematismo de Malevich, quanto o Construtivismo de Tatlin representam aspectos do movimento da vanguarda ideológica e revolucionária da Rússia. O primeiro não exaltava os ideais revolucionários, mas parecia defender uma noção proletária ao acreditar num mundo destituído de objetos e do sentimento de posse. Nesse mundo, objeto e sujeito se relacionariam harmoniosamente. O Construtivismo atua diretamente na política, defendendo uma arte, a serviço da revolução, que não apresentasse submissão de classes. Podemos dizer que os construtivistas não representavam, mas construía objetos funcionais que comunicavam intencionalmente ao povo o andamento da revolução através de novas figuras e de novas estruturas. Enquanto que no Suprematismo de Malevich a função do artista era espiritual e se dava em escolas e museus, no Construtivismo de Tatlin, a arte se dava como ação governamental e urbana, pois no construtivismo não existia o contra-senso entre estética e tecnologia.

Movimento de renovação, o Construtivismo foi intensamente ligado a ideais políticos revolucionários que, na arte, levam a uma concepção técnica romântica, dão lugar a uma consciência moderada de luta para transformar uma economia rural em um organismo industrial moderno. Para esse movimento, a pintura e a escultura são pensadas como construções, aproximando-se da arquitetura em adjacências de materiais, procedimentos e objetivos. Os artistas viram na arte da produção a possibilidade de consentir com o interesse das massas: substituição do princípio da "arte pela arte" pela viabilidade socioeconômica, rechaçando a "pintura de cavalete" em favor dos "materiais reais".

Compreendemos até o momento que tanto os construtivistas e os futuristas anteviram o futuro do mundo da tecnologia. Tal caminho, direcionado para uma nova maneira de criar e pensar a arte, resultou em consequências fundamentais para a transformação do conceito tradicional de artes antes vigente em um universo no qual as possibilidades de compreensão, feitura e problematização das obras viessem à tona. Sobre os futuristas, podemos concluir que eles buscavam expressar o mundo pelo viés do desdobramento contínuo das coisas no espaço e no tempo, como oposição às representações do real calcadas num instantâneo estático, consideradas como superficiais na sua relação com as coisas representadas.

1.2. O MOVIMENTO COMO TENDÊNCIA

No cenário artístico da não-representação do real em detrimento da representação do indivíduo, não podemos deixar de citar o surgimento da arte cinética e o seu elogio ao movimento, que se inseriram num novo universo de cogitações. A Arte Cinética, como categoria artística, estabeleceu um outro aspecto na concepção de arte em vigência, estabelecendo uma maneira de criar e construir por meio de objetos artísticos que desviavam a arte da representação mimética e da imobilidade. Os procedimentos construtivos artísticos contemporâneos voltados para a confecção de aparelhos ou dispositivos próximos de uma ideia, isto é, de uma prática voltada para o que se pode chamar de Arte Cinética. Nela, o movimento é parte integrante da obra e deve produzir algum “efeito”. Inicialmente, os efeitos próprios desse tipo de arte se davam pelo sujeito manuseando a obra ou o sujeito, movimentando-se diante da obra. O fundamento das obras cinéticas é o movimento e a mutação constantes, tal qual a representação da vida. Os chamados “ritmos cinéticos” foram a primeira ideia dessa tendência e estavam basicamente ligados às formas básicas do sentimento de tempo real. Vale ressaltar que, em agosto de 1920, foi publicado o Manifesto Realista que defendia tais ideais. A obra mais antiga consistia em uma vara metálica vibrátil acionada por um motor. Não demorou para que a arte cinética explorasse a ideia do uso escultural e da arte ambiental que até hoje são exploradas. Moholy-Nagy e Alfred Kemeny em 1922 publicaram estudos com análises do efeito da Arte Cinética sobre o espectador. Identificam que o público deixa de ser sujeito passivo e torna-se um sujeito ativo “com forças que se desenvolvem por iniciativa própria” (BARRET, 1967, p. 153). O espectador passa, a partir de então, a compor a obra e a constrói por si mesmo.

Já se antevê no projeto construtivista e no futurista o futuro do mundo da tecnologia, ao mencionar que, para a formulação de objetos dotados de movimento, não bastaria habilidade e conhecimento de técnicas artísticas, mas era imprescindível juntar a elas os conhecimentos científicos e técnicos, o que significava imbricar engenharia e arte. Na década de 1960, alguns artistas brasileiros já mesclavam seu trabalho de arte com a construção de sistemas tecnológicos, a exemplo de Maurício Salgueiro, foco principal da presente dissertação. Sua produção escultórica ganhou novas formas no início da mesma década, após

sua estadia durante dois anos na Europa, onde se especializou em metais nas academias de Londres, Bromley Art School, e Paris, Academie Du Feu, e de ter vivido e visto de perto o caminho que a arte europeia estava seguindo. Salgueiro rompe com a escultura acadêmica e põe-se a criar objetos cujos materiais principais são o motor, a luz e o som. O artista, então, desenvolveu uma série intitulada *Urbis*, composta por objetos que possuem mecanismos eletromecânicos que fazem com que a obra se movimente.

Percebemos que a ode, a máquina, não é, entretanto, um sentimento novo na expressão das artes. Como citado anteriormente, no século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, com o advento da era mecanicista, os avanços da ciência e da técnica e o aumento da produção de materiais industriais tornaram possível aos artistas as criações de diversificados objetos dinâmicos, movidos por artifícios eletromecânicos. Aquilo que era ficção em *Metropolis* (Figura 2), filme criado pelo cineasta austríaco Fritz Lang, por exemplo, vai, ao longo daquele século, ganhando contornos de realidade. Tanto a paisagem urbana idealizada na estética do cineasta, quanto o próprio entendimento das possibilidades de uma inteligência artificial se materializam ao longo dos anos que se sucedem.

Assim, pode-se pensar que, ao longo do século XX, a estética da maquinização foi ganhando força, mesmo com a crítica à mecanicidade das relações. A poética da modernidade e da dinâmica do movimento leva à materialização de uma especialidade da arte moderna voltada para, especificamente, as relações da dinâmica das formas na expressão dos artistas.

A série *Urbis* lança questionamentos que circundam diretamente os percalços e prazeres da cidade. Salgueiro faz da cidade a sua arte ao desenvolver objetos que refletem e que caracterizam a cidade do Rio de Janeiro vista aos seus olhos. A paisagem foi desmembrada em partes caracterizadas pelos materiais escolhidos pelo artista que podem ser encontrados em vários pontos de uma metrópole. É importante salientar que Salgueiro não descarta a ação comportamental do homem urbano na problematização da série e considera que tal comportamento influi no dinamismo da paisagem que leva consigo a rapidez, a agilidade, o dinamismo, o ritmo intenso, ou seja, ações físicas praticadas pelos habitantes nas cidades.

Já no projeto, Salgueiro iniciou uma investigação de materiais em seus objetos dentro dessa poética modernista da maquinização. Ele pôs-se a agregar em um único objeto

materiais variados, que iam desde materiais industriais comprados em lojas de materiais elétricos até materiais e itens doados que ele mesmo reciclava. A sobreposição de materiais não estabelecia nenhum tipo de hierarquia, tal particularidade possibilitou ao artista dar início à produção de objetos que foram agrupados em um único projeto poético, a série *Urbis*. Por terem em sua composição um socorro eletro-mecânico, o objeto/máquina se transforma em uma obra viva, intercedendo entre vários caminhos ao mesmo tempo: o lúdico e o real.

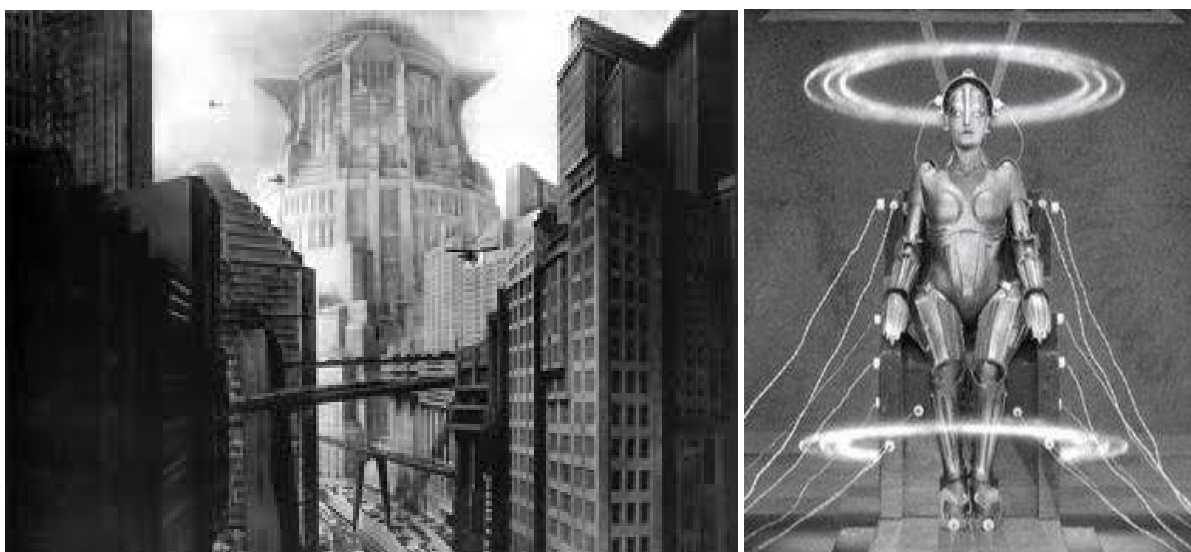


Figura 2. Frames do filme *Metrópolis*, 1927

Fonte: <http://metropolis1927.com>

A série *Urbis* possibilita ao sujeito certo nível de interatividade com o objeto, pois em cada um deles há um dispositivo eletromecânico - interruptor - que necessita ser acionado para que o movimento provocado pelo motor se inicie. A partir de então, o artista promove a interação entre público e obra, cabendo ao sujeito decidir se quer assistir a outra face do objeto que, por vezes pode ser indesejável, mas que só é evidenciada após apertar o botão do interruptor. Salgueiro colocou em prática o seu aprendizado científico e técnico no campo da engenharia para a criação da série. O objetivo da série parece evidenciar o dinamismo da vida moderna, o processo de desenvolvimento urbano e o comportamento do homem na cidade grande. Vale ressaltar que, após acionadas, as obras assim permanecem por 1 (um) minuto. A plasticidade dos objetos remete abertamente às paisagens das cidades que são circundadas, em abundância, por luzes, cores, sons e movimentos.

Valemos-nos da hipótese que Salgueiro relaciona a série *Urbis* com seu comportamento, enquanto indivíduo, perante o mundo. Acreditamos que ele sabe onde está e sabe para onde vai, sabe também o que gostaria de sentir ao ver cada objeto da série finalizado. Apesar de inspirar-se na cidade do Rio de Janeiro¹³ para a criação da série *Urbis*, a série é um reflexo de qualquer cidade urbana, seja ela brasileira ou não. Partimos do pressuposto que cada indivíduo observa a cidade da sua maneira particular, com o seu olhar e ponto de vista próprios, pois acreditamos que indivíduo não percebe um universo comum a todos, mas mundos múltiplos que decorrem da motivação pessoal e das experiências anteriores de cada um, individualmente.

Assim, podemos ressaltar que a arte se transforma e se amplia tanto na maneira de produzi-la, fazendo o uso de novos materiais, bem como na interatividade que os artistas propõem, incluindo Salgueiro, a partir da aproximação entre o sujeito e o objeto, havendo a sugestão do manuseio da obra pelo sujeito. Na série *Urbis*, percebemos o aumento de possibilidades de engenho e crítica que Salgueiro não hesita em empregar. Podemos arriscar dizer, até o momento, que o artista, engenheiro de formação, preparado nas escolas de engenharia para entender e propor a cidade em sua complexidade urbana, transforma o sonho modernista da máquina em obra. Não um objeto que se justifica pelo seu movimento encerrado em si mesmo, mas um objeto tomado pela imagem da cidade. Uma obra que toma da própria cidade em sua paisagem antropológica, o mote de seu projeto de criação. Sua poética parece ser a cidade do vigor de sua urbanidade.

Combinando arte e tecnologia¹⁴, a série permite abertura para discussões sobre a presença do hibridismo nos objetos motorizados criados por Salgueiro. Discutiremos e apontaremos a presença do hibridismo no próximo capítulo da dissertação.

A partir de diferentes registros da cidade, Salgueiro parece criar objetos/máquinas que fazem parte da série *Urbis* e que descrevem subjetivamente o cenário urbano que nos levam à reflexão e à discussão sobre os grandes centros urbanos bem como sobre o comportamento dos indivíduos que lá residem. Acreditamos que Salgueiro é um leitor da cidade e de seus habitantes e que, a partir de situações e eventos vividos por ele dentro do grande centro urbano, arrisca decifrar os lados positivos e negativos de se viver em uma cidade.

¹³ O artista mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança e até o presente momento reside na cidade.

¹⁴ Salgueiro adquiriu conhecimento acerca dos novos meios tecnológicos na faculdade de engenharia naval, porém o artista concluiu apenas o primeiro ano do curso.

A série, desenvolvida a partir do início da década de 1960 pelo artista Maurício Salgueiro, agrega um conjunto de obras¹⁵ que constituem em suas estruturas o mesmo elemento tecnológico: o socorro eletro-mecânico. Componente essencial nas obras, o socorro eletro-mecânico possibilita que as mesmas se movimentem física e/ou sonoricamente. Além do item citado, Salgueiro utiliza diversos materiais para a criação das mesmas, como: madeira, isoladores, buzina, lâminas de acrílico, ferro, alumínio, concreto, óleo, corante, lâmpada fluorescente e metal.

Arriscamos ainda dizer que o anseio para que as obras da série se movimentem ocorre porque não há centro urbano sem fluxo, seja de pessoas ou meios de transporte, na cidade há movimento e essa é uma característica singular dela. Para descrevermos o que acabamos de argumentar, atentaremos-nos a 10 (dez) obras¹⁶, que são: *Escultura Luminosa II* (1964), *Escultura Luminosa III* (1963-64), *Escultura Luminosa IV* (1963-64), *Urbis IX* (1964), *Série Ordinário Marche* (1969), *Urbis II* (1964), *A poça* (1970), *Paisagem* (1974), *Urbis Flagelada* (1966), *Vênus e Apolo* (1971).

¹⁵ Não obtemos informações sobre a quantidade exata de obras que fazem parte da série *Urbis*.

¹⁶ O conjunto de obras que constitui a série *Urbis* é mais amplo, ou seja, ele não se encerra nas dez obras que serão descritas no decorrer da dissertação, mas, para o presente trabalho, selecionamos as obras citadas acima e reconhecidas pelo artista Maurício Salgueiro como obras que compõem o projeto poético da série *Urbis*.

2. A CIDADE COMO OFERTA VISUAL: ENTRECruzAMENTOS NA URBIS

Para iniciarmos a discussão, podemos dizer que a paisagem¹⁷ urbana expressa relações e ações que propiciam uma investigação sobre a cidade. Assim, a ideia de paisagem revela uma obra coletiva, que é a cidade produzida pela sociedade e, por isso, contempla todas as dimensões humanas. Nessa direção, a paisagem revela-se cheia de vida, expressando ao mesmo tempo sentimentos e sensações contraditórias. As marcas do tempo, impressas na paisagem, inscritas nas formas da cidade, de acordo com Ana Fani A. Carlos (2007, p. 34), “reproduzem a condição da constituição da humanidade do homem, revelando uma construção histórica cheia de arte e lembranças fáceis de ser identificadas no lugar por aqueles que nele vivem, na medida em que o lugar é o espaço da vida.”

2.1. SOBRE A PAISAGEM URBANA

A paisagem revela uma história, o passado inscrito nas formas geradas por tempos diferenciais acumulados, mas sempre atuais que produzem uma impressão apreendida pelos sentidos. A paisagem revela-nos através de uma imagem aparentemente imóvel, “um conjunto cheio de sentido e o ser humano se identifica com os espaços da vida pressentidos através da paisagem.” (CARLOS, 2007, p.34). É por isso que para além da frigidez aparente da paisagem há um ritmo que revela um tempo, que, por sua vez, é uma vida que se evidencia ao olhar atento. Ganha cores de acordo com as necessidades da reprodução da vida humana. As relações com o lugar se determinam no cotidiano, para além do convencional. O espaço é o lugar do encontro e o produto do próprio encontro e as relações não existem dissociadas da

¹⁷ Convém mencionar que em determinados períodos históricos a paisagem foi o tema central e fundamental de estudo numa série de criações iconográficas, servindo, sobretudo para representar as diversas características de estilo e não unicamente expressar os estados de espírito. Frequentemente, o fascínio no tratamento da paisagem foi, e ainda é, para os artistas plásticos, um pretexto para a criação de novos projetos.

sociedade que lhe dá conteúdo. Assim, a observação da paisagem, por parte do artista, vai permitindo uma leitura e uma interpretação da nossa situação no mundo de hoje, revelando na sua dimensão a história do lugar. Para Calvino (1990, p. 14-15), a cidade

[...] não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serra delas, entalhes, esfoladuras.

Por outro lado, a paisagem urbana também parece revelar um movimento não acabado, mas em construção ininterrupta, que é algo não definido e finalizado. As formas e configurações que ganham sentidos múltiplos e dinamismo através da vida produzem um movimento de nuance presente na paisagem.

Na grande cidade, a paisagem vai revelando o movimento de ação incessante que apaga o que está produzido com o objetivo de criação de outras formas. Em última análise, pode-se dizer que as metamorfoses da cidade produzem as imagens da devastação moderna, gerando, com isso, novas formas de configuração espacial. Mas a sociedade urbana em constituição nos coloca diante de um cenário de mudança onde

assiste-se à tendência à dissolução das relações sociais que ligam os homens entre si e as relações entre os homens e seus objetos, implicando em uma metamorfose dos valores de uso que servem de suporte à sociedade, bem como uma profunda modificação no modo de vida urbano. (CARLOS, 2007, p. 34)

A cidade como símbolo do mundo moderno, centro onde a vida flui com incrível rapidez, impõe um ritmo alucinante aliado à banalização de tudo. A paisagem da cidade é também construída para ser vista em movimento como alusão à velocidade capital do mundo contemporâneo, de uma ação que se desenrola incansavelmente, portadora de uma força transformadora, latente. A velocidade dá, assim, uma nova dimensão à paisagem urbana, que também acaba sendo construída para ser vista em movimento. Estamos diante de uma nova noção de tempo, no qual os lugares de passagem – ruas e avenidas - passam a ser tão importantes quanto os pontos do estar, do morar e do encontro. O significado da rua prioriza o movimento e se caracteriza como um lugar de deslocamento e passagem, onde o que importa é o percurso. Salgueiro parece se apropriar desses significados da cidade.

Para elucidarmos o que discurremos até então, daremos enfoque a alguns trabalhos da série *Urbis* os quais nos permitem adentrar no campo da hibridação, tornando-se válida a discussão sobre entrecruzamentos que nela encontramos - a partir da junção de técnicas, de conceitos e de referências -, sem nos esquecermos, no entanto, da cidade como elemento visual plástico a qual Salgueiro se apropria para o desenvolvimento da série. Verificou-se que Maurício Salgueiro toma da cidade, especificamente da paisagem urbana, a imagem geradora para o projeto poético da série *Urbis*.

2.2 A CIDADE COMO OFERTA VISUAL

Partimos do pressuposto de que as relações sociais se realizam, concretamente, na qualidade de relações espaciais. A reflexão sobre a cidade é, fundamentalmente, uma reflexão sobre a prática sócio-espacial que diz respeito ao modo pelo qual se realiza a vida na cidade, enquanto formas e momentos de apropriação do espaço como elemento constitutivo da realização da existência humana. Assim, o espaço urbano apresenta um sentido profundo, pois se revela condição, meio e produto da ação humana – pelo uso - ao longo do tempo. Acreditamos que Maurício Salgueiro se utiliza da cidade como ponto de questionamento na série da *Urbis*, porque ela é um elemento-chave que faz parte do ambiente “natural” onde o homem contemporâneo se aloja. Esse sentido diz respeito, de acordo com geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p.11),

[...] à superação da ideia de cidade reduzida à simples localização dos fenômenos (da indústria, por exemplo), para revelá-la como sentido da vida humana em todas as suas dimensões, – de um lado, enquanto acumulação de tempos, e de outro, possibilidade sempre renovada de realização da vida. Assim, a cidade se realizaria também, como lugar do possível – possibilidade de um projeto voltado para o futuro [...]

A cidade, caracterizada pela concentração de população, como centro cultural e político, compreende uma infinidade de manifestações de uma complexa rede, algumas contraditórias e mesmo paradoxais. Acreditamos que a cidade, enquanto construção humana,

é um produto histórico e social e, nessa dimensão, ela aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo do processo histórico de uma série de gerações. Se caracterizamos a cidade como expressão e significação da vida humana, bem como obra e produto e, por fim, como um processo histórico cumulativo, a cidade contém e revela ações passadas, ao mesmo tempo em que o futuro, que se constrói nas ligações com o presente, coloca-nos diante da impossibilidade de pensar a cidade separada da sociedade.

Não podemos desconsiderar o conhecimento acumulado sobre a cidade durante décadas, que engloba um grande debate interdisciplinar, resultado do esforço das ciências parcelares na direção da elucidação da cidade. “Esse acúmulo de conhecimento nos apresenta a cidade como obra da civilização, bem como lugar de possibilidades sempre ampliadas para a realização da vida humana” (CARLOS, 2007, p. 19). Também devemos compreender a cidade em sua dimensão espacial, ou seja, a cidade analisada enquanto realidade material a qual “se revela através do conteúdo das relações sociais que lhe dão forma.” (CARLOS, 2007, p. 20).

Podemos tomar como ponto de discussão para o desenvolvimento intelectual sobre a cidade, a ideia de cidade como construção humana, produto histórico-social, contexto no qual a cidade aparece como trabalho materializado, acumulado ao longo de uma série de gerações, a partir da relação da sociedade com a natureza. Expressão e significação da vida humana,

a cidade a revela ao longo da história, como obra e produto que se efetiva como realidade espacial concreta em um movimento cumulativo, incorporando ações passadas ao mesmo tempo em que aponta as possibilidades futuras que se tecem no presente da vida cotidiana (CARLOS, 2007, p. 20)

Assim, o sentido da cidade diz respeito à produção do homem e à realização da vida humana, de modo que a produção da cidade e do urbano se colocam no plano da prática social, evidenciando a vida na cidade. Com o objetivo de construir um mundo através da prática social, a cidade demonstra um movimento que direciona um processo em curso, o qual tem sua base no processo de reprodução das relações sociais.

A análise da cidade sugere uma prática social especializada, produtora de um espaço onde o uso se revela como modo da reprodução da vida, através dos modos de apropriação do espaço. É importante ressaltarmos o fato de que a cidade contemporânea se revela através de seu uso que dá sentido à vida, revelando o conteúdo da prática social: A cidade como o

espaço físico onde se desenvolve e onde a vida cotidiana ganha sentido. É pelo uso que a vida se realiza e é também através do seu uso que se constroem as vias, ruas e direções que dão sentido a ela, construindo os fundamentos que apoiam a construção da identidade que é revelada como atividade prática capaz de sustentar a memória da cidade.

O espaço urbano representa um uso, um valor de uso e, dessa maneira, a vida se transforma. De acordo com Ana Fani Alessandri Carlos (2007, p. 30),

[...] com a transformação dos lugares de realização de sua concretização, que a norma se impõe e que o Estado domina a sociedade, organizando, posto que normatiza os usos através dos interditos e das leis.

As relações do cidadão, do homem comum, se realizam, concretamente no lugar, no plano da vida cotidiana. Nesse sentido, o homem não habita a cidade, mas lugares da cidade onde se desenrola a sua vida, marcada pelos trajetos cotidianos. A vida nas grandes cidades partilha formas de subjetivação e sociabilidades, assim sendo, Salgueiro, ao desenvolver a *Urbis*, agrega a relação do habitante comum da cidade, no campo da vida diária, à subjetividade da série.

A experiência das ruas, do fluxo incessante de corpos e automóveis, da compra e da venda, do ruído, dos espaços de trânsito velozes e paradoxalmente solitários, a vida urbana pulsante e moribunda, visível e invisível, em sua presença e ausência eloquentes é criada de modo a iluminar um campo de significações quase sempre dolorosas. Metamorfoses da vida real, os cenários urbanos modelados por Salgueiro obrigam o sujeito/espectador a suspender sua passividade tanto diante da vida quanto diante do objeto artístico. Nem pura imaginação, nem mimese de uma realidade pré-existente, a série *Urbis* transita numa espécie de entre-lugar que potencializa a reflexão de si, do outro e da cidade sem que o sujeito/espectador se dê conta.

O processo de subjetivação da arte contemporânea também pode ser figurado nas construções de personagens, especialmente na sua relação com os espaços urbanos. Um desses perfis é o do andarilho, indivíduo que percorre o espaço da cidade, muitas vezes, sem rumo, sem compromisso, sem referências fixas, alegorizando a condição desterritorializada do sujeito atual. No projeto poético de Salgueiro, parece ser possível perceber que o artista migra de lugar para lugar e sua poética se faz na travessia de cenários e figuras humanas voláteis, ao

saber do acaso e das sensações. O trânsito pela cidade ou entre cidades pode ser vertiginoso, o protagonista em fuga de algo ou de alguém que lhe atormenta, seja fora ou dentro de si. No contexto de perplexidade, cansaço e medo onipresentes na metrópole, a *Urbis* representa não apenas o modo de elaborar o caos urbano de cada dia, mas sinalizar para uma outra cidade possível. Ao falarmos de cidade, não podemos deixar de falar rapidamente sobre a paisagem urbana. A relação entre a cidade e a paisagem urbana se faz necessária, visto que uma relaciona-se com a outra diretamente. Podemos dizer que não há cidade sem paisagem urbana e não há paisagem urbana sem cidade.

2.3. A URBIS

Ao iniciar a sua criação, na década de 1960, o artista trouxe à tona uma maneira de criar objetos que são dotados de elementos tecnológicos que auxiliam na tradução do comportamento do homem nas grandes cidades. Ponderarmos anteriormente que a cidade, enquanto imagem geradora é um elemento importante a ser discutido na presente dissertação e, por cidade, queremos salientar que incluímos na discussão ícones característicos gerais e específicos: ruas movimentadas, bairros barulhentos, fluxo torrente de pedestres, veículos velozes, por exemplo. Na série *Urbis*, Salgueiro inventa máquinas motorizadas que nos levam a mais desenfreada reflexão da *Urbis* frenética. Ele reinventa formas e sinais de nossa pulsante existência, reconfigura o caos que nos embriaga, permitindo a reflexão de nós mesmos enquanto personagens inquietantes da máquina maior: o próprio mundo conectado por suas inúmeras cidades, ao mesmo tempo singulares, mas também similares.

A série se configura a partir do momento em que o artista se coloca frente à cidade enquanto cidadão comum, mas também enquanto artista que observa e questiona a cidade e, acoplado a tal raciocínio, podemos dizer que Salgueiro preocupa-se também com o caráter futurista da máquina, visto que o artista interessa-se em captar a forma plástica da velocidade e do dinamismo dos espaços físicos da cidade. Podemos notar na poética de Salgueiro que a observação da paisagem urbana é pensada tanto como uma experiência estética quanto como as atividades do cotidiano. O artista presta atenção no seu entorno durante os seus

deslocamentos e andanças diárias e capta visualmente imagens. Verificou-se que a marca autoral de Salgueiro permeia entre caminhos que vão da materialidade da obra até o seu projeto poético como um todo, mediando arte e tecnologia. Essa mediação leva a mais um conjunto de trabalhos que apresentam reflexões sobre o espaço urbano, a estética das cidades modernas, integrando relação sensível do campo da arte com racionalismo da engenharia. Essa série foi denominada por ele de *Urbis*, sendo composta por diversas obras interativas produzidas entre das décadas de 1960 a 1970.

2.3.1. A Série Urbis

O crítico de arte Frederico Morais (1976)¹⁸ relata que

[...] desde o início de sua carreira, Maurício Salgueiro revelou esta preocupação futurista com a máquina, isto é, compreendeu que o alargamento de nossa percepção dependerá do tipo de relacionamento que estabelecermos com as máquinas que envolvem nossa existência cotidiana. [...]

Se supusermos que a arte contemporânea é um poderoso instrumento de aprofundamento no ser humano, podemos salientar que a sua prática não pode ser entendida como fabricação de objetos ornamentados para embelezar nosso décor cotidiano. Portanto, ainda seguindo o relato da crítica de Frederico Morais (1976), “se excluirmos a produção inicial, característica dos momentos de formação, ainda sob o influxo das lições escolares e das influências bem ou mal assimiladas, podemos dizer, sem erro, que o binômio cidade/máquina foi, sempre, a preocupação de Mauricio Salgueiro como escultor.” Relativizando a declaração de Morais, parece que discutir a relação cidade/máquina é uma tendência no projeto poético de Maurício Salgueiro para a construção desta série aqui estudada. Não podemos perder de vista que na multiplicidade desse artista, ele nunca

¹⁸ MORAIS, Frederico. Luminosas, Uivantes, Tátil-Olfativas e Pulsantes. Eis as esculturas de Maurício Salgueiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 set. 1976. Disponível em: <<http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica5-39>>. Acesso em: 09 fev. 2013.

abandonou totalmente a produção escultórica mais tradicional e figurativa, mesmo que essa produção esteja encerrada em seu ateliê.

Desde que retornou, em 1963, da Europa, onde permanecera três anos cumprindo o prêmio de viagem recebido no Salão Nacional, Maurício Salgueiro dedicou-se à arte tecnológica. Em 1964, deu início à criação de objetos luminosos, e exemplo da figura procedente, nos quais, a luz fluorescente entra como elemento primordial para a criação plástica. Com esses objetos em que a cor-luz determina a dinâmica espacial, participou, no ano seguinte, da VIII Bienal de São Paulo e da IV Bienal de Paris, obras comentadas e destacadas por Pierre Restany e Georges Orley, nos números de novembro do mesmo ano das revistas *Domus*, de Milão, e *Studio International*, dos Estados Unidos¹⁹.

Salgueiro cria objetos com lâmpadas de néon e esses trabalhos não denunciam a mão do artista, uma vez que os materiais utilizados foram comprados prontos. Nesses trabalhos, criados entre 1964 e 1966, o autor utiliza luzes de lâmpadas fluorescentes de tamanho e cores variadas, fixadas em caixas de madeira ou numa base de metal, obedecendo a uma ordem cromática pré-estabelecida pelo artista. Nos objetos intitulados *Esculturas Luminosas*²⁰ (Figura 3), o movimento luminoso se inicia quando o sujeito/espectador aciona o botão do objeto: ponto de interação. Através do ritmo e do tempo com que as lâmpadas fluorescentes coloridas se acendem e se apagam, provocam e estimulam a imaginação do observador, uma clara evidência aos letreiros luminosos (Figura 4) dos grandes centros urbanos da Europa e da América na década de 1960.

¹⁹ As críticas feitas por Pierre Restany e Georges Orley às *Esculturas Luminosas* podem ser encontradas no site do artista Maurício Salgueiro. Disponível em: < <http://www.mauriciosalgueiro.com.br/> >

²⁰ Cf. ANEXO D para mais imagens das *Esculturas luminosas* de Maurício Salgueiro.

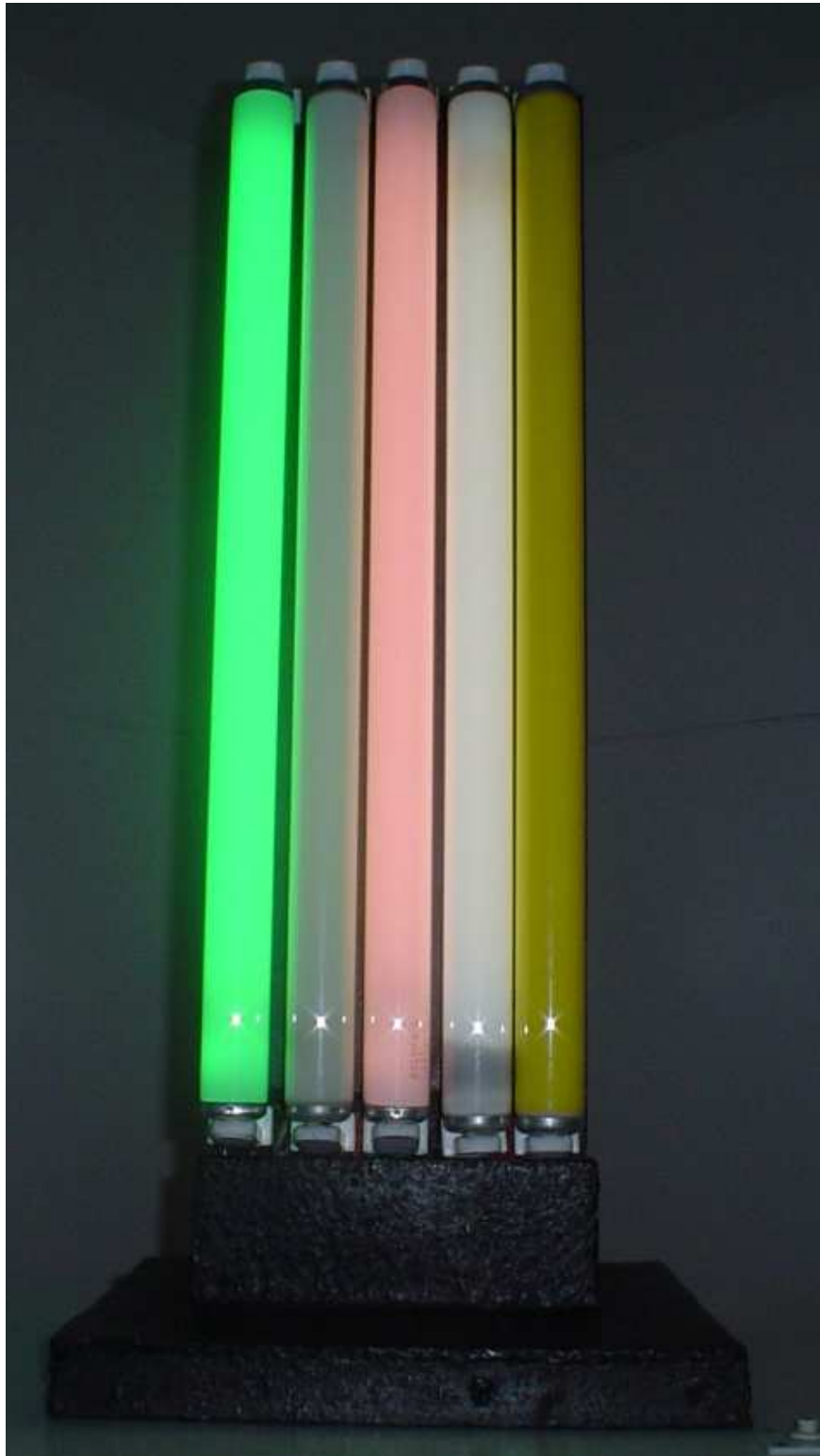


Figura 3. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa II*, 1964
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

É válido ressaltarmos que esses objetos quando estão ligados parecem dançar sem sair do lugar, pois as cores fluorescentes se alternam, criando variadas tonalidades de cores e causando ao observador a sensação de amplitude do espaço físico ocupado pela obra. O espaço físico onde o trabalho está exposto pode tornar-se parte integrante da obra (Figura 5), sofrendo também variações cromáticas. No entanto, cabe ao artista “resolver uma forma em determinado espaço ao acaso da luz que lhe possa ser emprestada ou “resolver a luz de determinado espaço em função de formas.” (MAURÍCIO, 1966).²¹

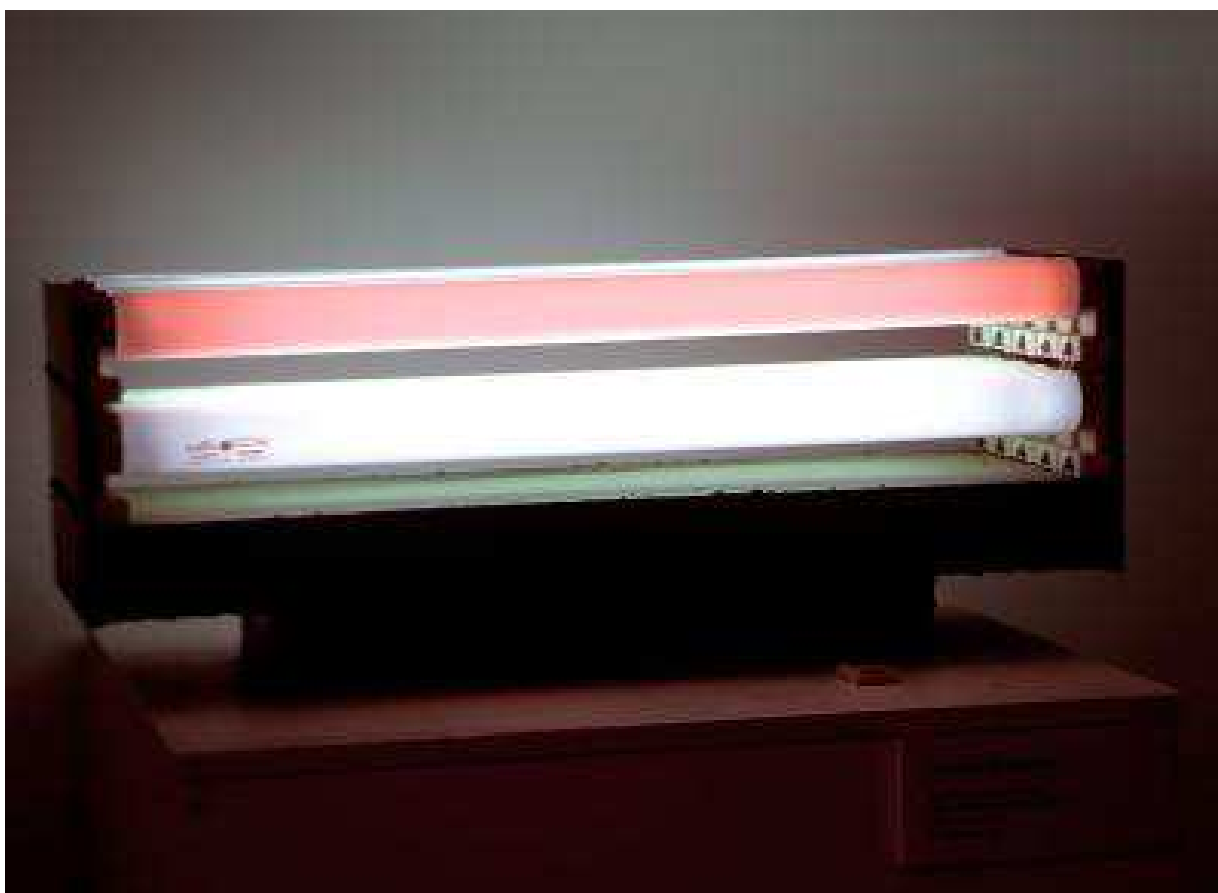


Figura 4. Maurício Salgueiro, *Escultura Luminosa III*, 1963-64
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br/obras/esc_luminosa3-62

Criando uma hipótese sobre a escolha da lâmpada fluorescente como material plástico para a construção de esculturas luminosas, podemos conjecturar que a luz parece ter uma presença ardilosa no trabalho idealizado por Salgueiro, pois ela é um elemento visual e urbano que, além de individualizar caracteristicamente o objeto artístico, abastece o ambiente onde

²¹ Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica6-40>. Acesso em: 15 dez. 2012.

ela está inserida, a partir da disseminação de fechos de luz, dando ao objeto em questão uma particularidade quando ao seu alcance dimensional, uma vez que o espaço-físico do objeto não se limita às suas dimensões plásticas, como tamanho, altura e largura, pois as cores que saltam do objeto chegam a um outro espaço físico: o espaço do ambiente onde ele se insere. Age sobre o espaço. Estende a obra. Amplia o conceito de escultura. (Figura 5)



Figura 5. Maurício Salgueiro, *Escultura luminosa IV*, 1963-64
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br/obras/esc_luminosa4-63

Na década de 1960, o minimalista americano Dan Flavin já havia iniciado a produção de suas esculturas fazendo uso de lâmpadas fluorescentes, mas o artista estava engajado com um outro propósito. Para Flavin (Figura 6) o espaço surge como elemento final de suas propostas, sua obra é “linear e atmosférica, e não planar e local” (Batchelor, 1999, p. 51). As obras de Dan Flavin são exemplos concretos da intervenção espacial no objeto artístico, realizando-se na transformação do espaço em que estão instaladas e modificando as paredes nas quais estão fixadas suas luzes e alterando a percepção visual do espaço entorno. Já Salgueiro trabalhou com lâmpadas fluorescentes fazendo menção aos letreiros coloridos espalhados pela cidade, evidenciando o caráter estético das noites de uma cidade grande. Frederico Moraes (1999) ²² lembra que: “Dan Flavin, equivocadamente apontado como pioneiro nesse campo, só exporia suas primeiras obras com lâmpadas fluorescentes em 1966.” Não nos interessa aqui o debate sobre o pioneirismo, mas sim os diálogos possíveis na estética urbana de Maurício Salgueiro.



Figura 6. Dan Flavin, Sem título (Para Jan e Ron Greenberg), 1972-73.
Fonte: <http://www.guggenheim.org>

²² Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tecnica/maquinas/m01.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

A ocupação plena do espaço expositivo pelo objeto tem continuidade na obra de Maurício Salgueiro não só com a luz, mas também com o som. Os primeiros trabalhos criados pelo artista que constituíam o som como elemento plástico datam de 1964 e estes são construídos com pedaços de madeira.

[...] São postes de madeira com fios e isoladores de energia, os quais mesmo pintados de branco permanecem rudes e toscos, como aqueles que encontramos nos caminhos de terra de cidades interioranas ou nas favelas que sobem o morro ou as encostas da cidade grande. (MORAIS, 1976)

2.3.2. A plasticidade sonora da cidade

Indo além no processo criativo das construções de objetos luminosos, Maurício Salgueiro agregou às suas obras um outro elemento: o som. O novo elemento adicionado ao objeto de arte proporciona aos mesmos a possibilidade de aderir uma discussão na presente dissertação.

Os sons, elementos constituintes dos objetos artísticos de Salgueiro, variam conforme a intenção crítica do artista para com os acontecimentos da cidade, uma vez que cada objeto, em particular, ou os conjuntos de microséries traduzem, na visão de Salgueiro, o modo de vida, o cotidiano do homem urbano.

É recente, mas não nova a ideia de atribuir ao objeto artístico um caráter outro que iria para além da plasticidade. Em 20 de fevereiro de 1909, o poeta Filippo Tommaso Marinetti anunciou o movimento futurista na primeira página do jornal parisiense *Le Fígaro* cuja intenção principal era fazer com o que “o artista voltasse as costas à arte do passado e aos procedimentos convencionais para se preocupar com a vida agitada, barulhenta da florescente cidade industrial” (BORTULUCCE, 2008, p. 285), valendo-se do movimento frenético, da velocidade e da violência na então vida moderna e negando, por fim, o academicismo. Por meio do estilo do movimento seria possível reinterpretar “as forças que atuam nos seres e nos

objetos, obtendo como resultado final uma nova consciência plástica do mundo.” (BORTULUCCE, 2008, p. 102)

Denota-se importante ficarmos cientes a respeito do som especificamente enquanto elemento técnico e sobre suas características principais. O som é onda e nela os corpos vibram e essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória que o ouvido humano é capaz de captá-la e que o nosso cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. De acordo com o músico, compositor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik (1989, p. 15), “representar o som como uma onda, significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma frequência”. O som é o produto de uma sequência rapidíssima de *impulsões* e *repousos*, de impulsos e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico. Wisnik (1989, p. 15) complementa afirmando que “[...] não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho.”

Em música, a duração de um som está relacionada ao tempo, mas não como ele é medido, por exemplo, em um relógio. A relação entre o tempo de duração das notas musicais e o tempo das pausas cria o *ritmo*. A *altura*, no entanto, é a forma como o ouvido humano percebe a frequência dos sons. As baixas frequências são percebidas como sons graves e as mais altas como sons agudos, ou tons graves e tons agudos. O *tom* é a altura de um som na escala geral dos sons. Intensidade é a percepção da amplitude da onda sonora. E, por fim, o *timbre* nos permite distinguir se sons de mesma frequência foram produzidos por instrumentos diferentes.

Diferente da tradicional música, a série *Urbis* apresenta objetos que trabalham a sonoridade como elemento constitutivo. Os artifícios sonoros constituintes em alguns objetos da série apresentam tempo de duração determinado e não delimitado, isto é, a limitação “física” sonora da obra varia conforme o local onde ela está inserida. Citando um exemplo: se a obra estiver em uma galeria de arte, a delimitação sonora será proporcionada pelas paredes da galeria, que, por consequência, delimitariam o som da obra. O tempo contínuo da sonoridade dos objetos será discutido, na importância da sonoridade na constituição da obra,

na presença de um elemento não plástico que dá continuidade à compressão do objeto no instante que o mesmo é ligada.

Entende-se por continuidade a ininterrupção de uma ação cíclica que não apresenta a intenção de encerrar o processo em si mesmo e, sim, dar sequência ao gesto ou movimento que se sucede para além do ato, nesse caso, em especial, o gesto ou movimento que se sucede para além da obra de arte. Na série *Urbi*, encontram-se trabalhos que apresentam o elemento sonoro como problemática à cidade, ao espaço urbano. Descobertas tecnológicas advindas nos tempos modernos facilitaram a vida, e o dia a dia dos indivíduos das grandes cidades, porém os malefícios da tecnologia automotiva, em especial, embarcaram juntos à praticidade inicial desejada pelos engenheiros e cientistas da época e exigida pelos cidadãos. Todas estas sensações muitas vezes passam despercebidas pelo transeunte no ambiente urbano, devido ao hábito ou costume, a associação direta entre cidade e os comportamentos frequentes dos que a habitam. No entanto, tais sensações são despertadas de modo substancial na *Urbis*.

A vedete da exposição de esculturas da Maurício Salgueiro, inaugurada na Galeria Macunaíma, é um estranho objeto encimado por três buzinas de carro, lembrando figuras transfiguradas e colóquio. E basta apertar um botão para que as buzinas comecem a dialogar de um modo insólito que a aparência do objeto. Eis uma combinação perfeita: música concreta e escultura abstrata. (LAUS, 1964)²³

A chamada Música Concreta, citada pelo crítico Harry Laus, surgiu das experiências levadas a efeito pelo francês Pierre Schaeffer com os ruídos e os sons do cotidiano, todavia, anterior à música concreta houve o Serialismo. Com Webern, Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Luigi Dallapiccola e Pierre Boulez, entre outros, o Serialismo (como a técnica dodecafônica²⁴ também é conhecida) teve um grande desenvolvimento técnico. Messiaen, principalmente, procurou aplicar a técnica serial não somente à altura do som, como também

²³ Disponível em: < <http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica17-51>>. Acesso em: 07 dez. 2012.

²⁴ O dodecafonismo foi criado por Arnold Schoenberg (ou Schönberg) (1874-1951), Ernst Krenek (1900-1991), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), que formaram a chamada Escola de Viena. "O sistema dodecafônico baseia-se na colocação ou ordenação de uma série geradora composta de doze sons diferentes (sem repetição) e sem relação tonal, em uma disposição arbitrária escolhida pelo compositor. O princípio básico é o de que cada uma das doze notas da escala cromática deve ter o mesmo número de ocorrência, em cada composição musical. O uso destes sons em uma oitava e em qualquer ritmo constitui uma série (uma linha de tons, ou linha serial), e somente esta série será usada na composição. [...] O dodecafonismo foi introduzido na América Latina pelo compositor argentino Juan Carlos Paz (1897-1972), através do *Agrupación Musica Nueva*, fundado em Buenos Aires em 1937. No Brasil, esta técnica foi introduzida pelo alemão H. J. Koellreuter, que para cá emigrou em 1939 (ou 1937), e veio afundar o *Movimento Música Viva* no Rio de Janeiro, em 1940. Ambos, Paz e Koellreuter, a aprenderam do musicólogo e regente alemão Hermann Scherchen. Koellreuter teve como continuadores de sua obra, Guerra Peixe e Cláudio Santoro". (ALVARENGA, 2009, p. 304).

à duração, à intensidade e ao ataque, e se inspirou no ritmo da música indiana, além de procurar utilizar os sons e ruídos naturais em suas composições. Ao serialismo propriamente dito, de acordo com Luiz Gonzaga Alvarenga (2009, p. 299), seguiu-se o chamado Serialismo Integral, no qual se acrescentavam à série de alturas uma série de durações, uma série de intensidades e uma série de timbres. Seu desenvolvimento se deve aos compositores Karel Goeyvaerts, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Henry Pousseur.

Já a música concreta procurou não a incorporação do ruído ao discurso musical, mas sim torná-lo parte da própria linguagem musical. Com Pierre Schaeffer²⁵ os sons²⁶ heterogêneos do cotidiano, coletados de modo empírico e colocados ao modo da linguagem cinematográfica, tornam-se música de uma forma totalmente original. Na música concreta, “os ruídos são manipulados e modificados até se conseguir uma organização musical sem qualquer norma estrutural ou temática, e completamente atonal” (ALVARENGA, 2009, p. 299)²⁷. Schaeffer, compositor que influenciou Maurício Salgueiro²⁸ a agregar sons em suas obras desenvolvidas a partir da década de 1960, passou a usar gravadores comerciais para gravar os sons originados do espaço sonoro ambiente, cujos fenômenos sonoros foram concebidos como realidades concretas. Entre 1952 e 1953, o chamado grupo de musique concrete fez uma extensa e variada análise em laboratório dos diversos sons linguísticos e

²⁵ Em 1951 a Radiodifusão e Televisão Francesa (RTF) criou um estúdio de música que seria usado pelo Grupo de Pesquisas de Música Concreta (formado por Pierre Schaeffer, o engenheiro de som Jacques Poullin e pelo compositor Pierre Henry). Entre 1951 e 1953, diversos compositores vieram a este estúdio para criar música concreta, em especial Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e Olivier Messiaen.

²⁶ O registro físico dos sons teve início com Thomas Young (Vibroscópio, 1807), Edward Léon Scott de Martinville (Fonautógrafo, 1857) e Charles Cross (projeto do Paléophone, 1877). Em 1878 (ou 1877) Thomas Edison patenteou o Fonógrafo, cuja gravação era feita em cilindros de cera, inicialmente, e posteriormente em cilindros de metal. Em 1898, Valdemar Poulsen criou o Telegraphone. O Gramofone foi inventado em 1888 por Emile Berliner. Basicamente, tinha o mesmo princípio do fonógrafo quanto à reprodução do som, com a diferença na leitura da agulha. Enquanto no fonógrafo a agulha lia a profundidade do sulco, no gramofone a agulha lia os sulcos lateralmente (em ziguezague). Berliner também substituiu os cilindros por discos, com a rotação padronizada (a partir de 1927) em 78 rpm. Mas todos eles eram muito primitivos. O Magnetofone inventado em 1935 era melhor, mas ainda era caro e pouco confiável. Mesmo no início da década de 1950, um gravador de qualidade do tipo Ampex 400 estava além do alcance da maioria dos orçamentos dos Centros de Pesquisa Musicais. (ALVARENGA, 2009, 307)

²⁷ Em maio de 1948, junto com Pierre Henry, Schaeffer apresentou a composição de música concreta *Étude aux chemins de fer*, feita a partir de gravações de locomotivas em movimento. Em 1950, apresentaram a música concreta *Symphonie pour un Homme Seul*.

²⁸ Em depoimento/resposta à pergunta sobre "influências recebidas" formulada por mim, para a presente dissertação, Salgueiro afirmou que interessou-se “[...] pelos pronunciamentos sonoros de Pierre Schaeffer que muito me marcou e que influenciam, com certeza, os critérios sobre arte. Ouvir a música concreta deste artista Frances é enveredar pelos meandros do nosso cotidiano com toda a física que nos acompanha e que trazemos do nosso curso secundário, seus movimentos. uniformemente acelerados ou retardados, frequências, volume, a identificação som/movimento/realidade, os efeitos Fiseur.”. Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica52-88>. Acesso em: 14 mar. 2013

ruídos variados, submetidos a aparelhos de medida para determinação das suas propriedades, tanto sob o prisma da fonética quanto da acústica. (ALVARENGA, 2009, p.307)

A obra a qual o crítico Harry Laus descreve chama-se *Urbis II*, desenvolvida em 1964. A presente obra proporciona ao observador a sensação de voracidade, barulho ritmado e velocidade das ambulâncias que percorrem as grandes cidades, sugerindo o tráfego urbano. O uso da sirene faz menção ao barulho do tráfego de automóveis e inserindo-se ao aglomerado sonoro, percebe-se o barulho crescente do som da sirene da ambulância.

Urbis IX (Figura 7) é um exemplo. Notamos que, a partir das imagens aqui utilizadas, num primeiro olhar do sujeito/espectador, a obra não carrega em si a necessidade de ser ligada, pois o conjunto da obra e a sua estrutura nos permitem compreender que ela é o que se vê: um objeto de grande porte composto por itens corriqueiros em uma grande cidade. O objeto é composto por dois conjuntos que, quando expostos, ficam a cem metros de distância um do outro, unidos apenas por fios elétricos. A primeira parte dele é composto por pedaços de madeira arranjados sobre uma base retangular, unidos com pregos e parafusos que representam um aglomerado humano. Nele também possui um pequeno microfone que capta conversas das pessoas que passam ao seu redor, transmitindo o som para o segundo parte do conjunto que, através de um alto-falante, torna pública a fala dos observadores.

A partir disso, podemos dizer que a composição faz alusão aos habitantes do meio urbano, em uma paródia com o hábito comum das pessoas focarem sobre as outras pessoas, exporem suas opiniões e comunicarem-se entre si, sem a presença de outros ouvintes que socialmente restringiriam algumas falas. Visto desta forma, o objeto em questão é uma composição plástica que permite a interatividade com o sujeito/espectador, a partir do momento em que o sujeito aciona o botão do objeto, pois as sensações que ele possibilita e as alusões que ele fez ao sujeito se multiplicam e geram questionamentos sobre a sua função poética. E, por consequência, ao acionar o botão, o sujeito exerce outro papel, o de sujeito participante ou co-autor.



Figura 7. Maurício Salgueiro, *Urbis IX*, 1964
 Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

Conhecida popularmente como “fofoca”, esta parece ser a obra com conteúdo político mais explícito na produção de Salgueiro na década de 1960. Em tempos de ditadura militar, a obra expõe não só a fragilidade do projeto urbano das cidades que não é capaz de evitar as aglomerações nos morros (favelas), mas também parece fazer uma alusão à prática de “espionagem militar” que gravava secretamente o que estava sendo dito pela população para fins de perseguição política. Maurício Salgueiro parece apropriar-se dessa ideia e expor com ironia esse “segredo”, transmitindo-o publicamente.

No final da mesma década, Salgueiro construiu objetos dotados de som, nos quais nota-se um sentido crítico inclinado para a política. A partir de 1969, Salgueiro cria uma composição de objetos intitulado *Ordinário Marche* (Figura 8), numa alusão aos regimentos militares. Percebemos que esse grupo de objetos parece fazer outra crítica direta ao Regime

Militar e ao modo como as pessoas eram obrigadas a se calarem diante do que lhes era imposto, impedidas de discutir, tendo sempre que acatar ordens, sob a pena de serem repreendidas. Tais objetos de características incomuns remetem a indivíduos de corpos brutos e frios. Formalmente o objeto parece não ter relação com a paisagem urbana, porém, se contextualizado, com o período em que ele foi criado e a dinâmica dos espaços da cidade do Rio de Janeiro e de outras grandes cidades do Brasil, esse som de pessoas e soldados em marcha e ritmo militar são sons do cotidiano urbano.

Salgueiro criou trabalhos que caracterizavam um espaço de resistência, um espaço que gestava posicionamentos críticos e que revolia ânimos criativos contra a opressão. Esses trabalhos podem significar o surgimento de um modo de lidar com o contexto político e social que passa não somente pela obediência, pela aceitação passiva, pelo medo, pela coerção, mas por uma interpretação do real que devolve a autonomia de percepção, a atitude propositiva, o engajamento poético ao sujeito e o faz se reapoderar de seu corpo. Esta retomada de si e este olhar subjetivo possível sobre o real é o que identificamos, aqui, como ato invariavelmente político presente no projeto poético de Salgueiro e que revela uma tendência para a crítica política e social da década de 1960; tendência que parece diluir-se na estética urbana da série *Urbis*. É sabido que no período de regime militar no Brasil empreendeu-se uma violenta perseguição a todos aqueles que discordavam, reagiam, opunham-se ao regime, bem como àqueles de quem se suspeitava discordar, reagir ou se opor. O embate que se colocava era eminentemente ideológico, mas as práticas de coerção extrapolavam a camada das ideias e afetavam diretamente os corpos. Punidos por pensarem diferente, os que resistiam à ditadura tinham suas casas invadidas, suas condutas privadas revistadas, seus corpos duramente torturados, presos, mortos, desaparecidos. Por meio da violência física, pensamentos de oposição e resistência eram combatidos.

Entendemos que, se as práticas artísticas, naquele momento, afetavam os sujeitos a ponto de mobilizá-los sensivelmente, então uma possibilidade para atuação crítica se colocava. Na medida em que a arte lança bases para a idealização de um outro mundo, alternativo, acordar os corpos do medo imobilizador significava reencorajá-los à vida.

O golpe ocasionou um silêncio traumático sob a ameaça do desconhecido sistema de coerção e violência. Para além de uma questão de representação, os regimes ditatoriais

perpetraram uma experiência de terror cotidiano, e cercearam, de fato, direitos humanos primordiais. A impossibilidade de falar seria apenas mais um sintoma desse contexto.



Figura 8. Maurício Salgueiro, *Série Ordinário Marche*, 1969
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

Ordinário Marche assim surgiria como uma maneira de dar nova forma à experiência traumática do golpe. Se um objeto artístico pode ser considerado diagnóstico e sintoma de uma época, compreendemos que ele não deve ser descontextualizado do espírito de seu tempo e das questões que o tecem. Salgueiro, portanto, não está isolado, nem tampouco desenvolve seu trabalho sem estabelecer ligações com seus pares, sem buscar referências na arte, sem se

relacionar com as questões do mundo, tentando ou não responder a elas. Da parte do artista, enfatizamos que a política nunca se apresentou na forma de tema até o então momento, nem a série funcionou como mecanismo de interferência política.

O diretor de cinema Sanin Cherques²⁹ (1994) escreveu uma crítica sobre o objeto em questão:

Ordenações, leis, regulamentos, processos, sentenças são alguns dos instrumentos disciplinadores empregados pela sociedade para controlar e submeter seus indivíduos. Não submeter-se significa sanções impostas àqueles que não condicionaram vontade, emoção, opinião à clausura das regras. *Ordinário Marche* forma simples e plástica, na sua transparente geometria, parece esconder/revelar os mecanismos que acionam, condenam, aprisionam o homem convertido em engrenagem do sistema, cuja alma geme, mas marcha, ao império da ordem. Com este trabalho, metáfora do nosso existir e ser, o artista, um nômade periférico do sistema, lança seu olhar mordaz sobre este universo que se robotiza: “Ordinário Marche! Um, dois, esquerda, direita. Tropa, alto.”³⁰

Ordinário Marche evidencia o comportamento do homem ao seguir ordens impostas e demonstra como o artista expressa sua visão do mundo. Podemos dizer que com *Ordinário Marche* o artista lança seu olhar mordaz sobre os mecanismos que aprisionam o homem. Ao ser acionada pelo espectador a partir de um botão, o objeto se movimenta para cima e para baixo, gerando uma cadência tanto no movimento quanto no som. Podemos supor que o objeto possui conteúdo simbolista, uma vez que remete a um período histórico de grande importância para o Brasil. Também podemos visualizar o objeto como uma composição estrutural que contém elementos plásticos como engrenagens, roldanas, fios fundidos e acrílico colorido. Do mesmo modo, sem o funcionamento do motor a obra só possibilita ao sujeito a experiência de apenas um sentido: o visual. No momento em que o objeto é ligado, porém, o sujeito o aciona, além da visão, a audição com o som que emerge do objeto imediatamente após o apertar do botão.

Observando o objeto intitulado *Urbis II* (Figuras 9 e 10), somos levados a concluir que Maurício Salgueiro retoma uma aproximação mais fenomenológica com a imagem e a

²⁹ No mesmo ano Sanin Cherques produziu um filme sobre a série *Urbis*, chamado “Sólido Insólito” (ANEXO E). O filme exhibe grande parte dos objetos da série em questão. No final do filme, Cherques registra o momento em que vários objetos da *Urbis* são colocados em um ambiente externo - em um pátio - e vários alunos de uma escola Municipal do Rio de Janeiro começam a brincar e a interagir com os objetos. O vídeo está disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br>.

³⁰ Disponível em: < www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica42-77>. Acesso em: 05 jul. 2012.

paisagem da cidade, afastando-se da fase de crítica política anterior. Percebemos que o mesmo apresenta um aglomerado de materiais, escolhidos propositalmente pelo artista, dispostos de maneira simétrica, apresentando cores que variam entre o preto, o amarelo, o vermelho, o verde e o branco, demonstrando o racionalismo da construção plástica da obra. A caixa branca esconde a presença do motor e dos dispositivos mecânicos, os ferros verticais de cor preta, fincados à base do objeto artístico, assumem o caráter estrutural de construções verticais rígidas encontradas na paisagem urbana.

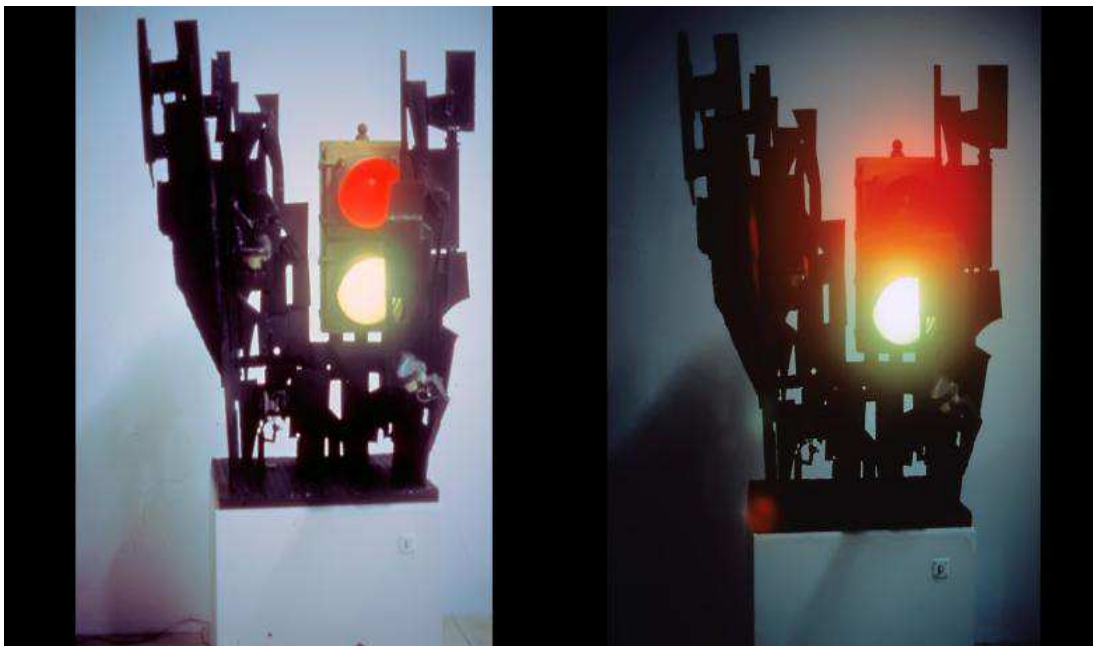


Figura 9. Maurício Salgueiro, *Urbis II*, 1964
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

O semáforo insere-se no trabalho com o desígnio de expor a presença do controle e da organização do tempo destinado aos motoristas e pedestres, para que haja um bom funcionamento dos habitantes da cidade. Quando o objeto é ligado, a estrutura rígida de caráter racional apresenta ao sujeito outra possibilidade de julgamento estético e sensorial, uma vez que, ligado, o semáforo inicia um compasso ritmado de “liga e desliga” das cores verde e vermelha, que não se apresentam apenas como cores neutras e mas também como dispositivos reluzentes.

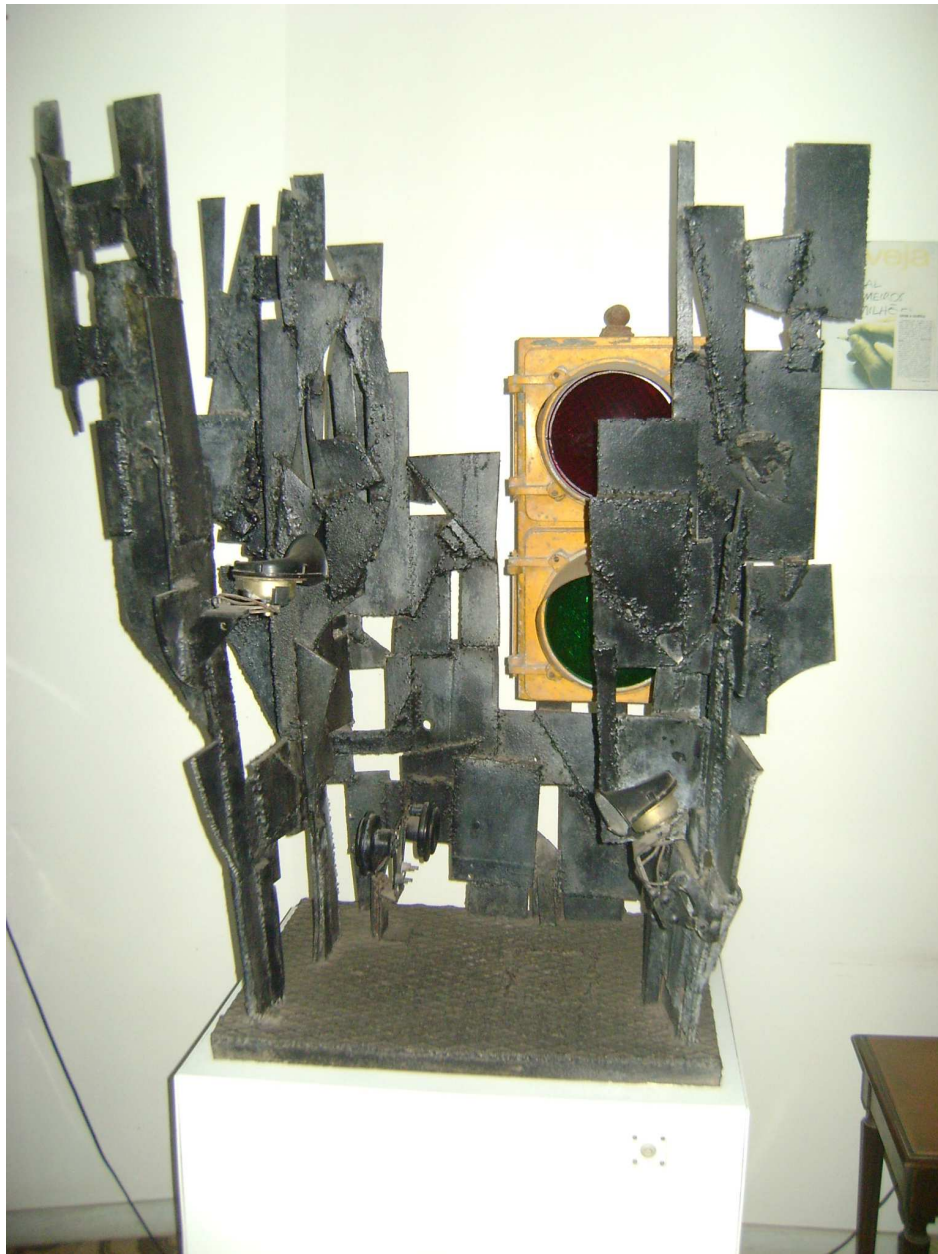


Figura 10. Maurício Salgueiro, *Urbis II*, 1964

Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

A potência visual e crítica do objeto em questão apresenta ao sujeito a possibilidade de reconhecer nela a estética visual da cidade. *Urbis II* percorre um caminho sensorial, metamorfozeado, bem como o espectador, pois se sucede um expurgo de emoções por ambos os lados, rota que se faz contrária ao racionalismo evidente, *a priori*, uma vez que a subjetividade faz-se presente no momento em que a obra é ligada, e os questionamentos do sujeito/espectador são variados, está para além da mera compreensão visual e plástica da obra.

As sensações individuais são diversas, a permissividade de envolvimento espectador/objeto varia conforme a reação que os indivíduos tem frente à *Urbis II*.

Criadas na década de 1970, as obras intituladas *Vazamentos* (Figuras 11) também assumem uma conotação erótica e fazem parte do universo da *Urbis*. O crítico Frederico Moraes (1976) descreve esse período como um percurso evolutivo da série *Urbis* que inclui “postes de madeira, esculturas lumino-sonoras, esculturas-neons, esculturas-máquinas, com lâminas uivantes, esculturas-pulsantes – vazantes, pias, tanques – evidenciando a confluência do visual-sonoro-tátil-olfativo”.

Essas obras foram construídas em compensado naval, e fixadas sobre uma base de metal, dentro dessas caixas aloja-se um líquido viscoso vermelho e uma bomba hidráulica (Figuras 12 e 13). Tanto o compensado como a base de metal são lisos, com a precisão de objetos fabricados na linha de montagem de uma indústria. Ao ser impulsionado pela bomba, um líquido viscoso pulsa e escorre na face superior do cubo, esparramando-se pelas laterais, lembrando uma hemorragia. O líquido viscoso, ao atingir a base desse objeto, é recolhido e adentra novamente para dentro do objeto.



Figura 11. Maurício Salgueiro, *A poça* - *Série Vazamentos*, 1970
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br



Figura 12. Maurício Salgueiro. *A poça* (detalhe 1, funcionamento do cilindro), 1970



Figura 13. Maurício Salgueiro, *A poça* (detalhe 2, funcionamento do cilindro), 1970

Distinguindo-se das obras citadas até o momento, *Paisagem* (Figuras 14 e 15) apresenta descrições que aparentam aspectos de uma estética minimalista, principalmente quanto à forma geométrica regular, ignorando propositalmente a utilização de quantidades variadas de materiais, como foi notado nas obras precedentes, que preferenciam apenas a estrutura fria do cubo, mas para aí essa aproximação. O questionamento acerca do presente objeto dá-se na relação entre o volume do “vazio” e do “cheio”. Estando desligada, o volume do vazio interno da “caixa” restringe-se em mostrar o vazio urbano, podemos dizer que os espaços da cidade e das paisagens da cidade estão ausentes da construção e ainda se remetem a lugares aparentemente esquecidos onde parece predominar a memória do passado sobre o presente. Estando ligada a obra, o volume do “cheio” nasce do jorro de água que brota da base

da “caixa”, preenchendo o vazio e, além disso, a aparição do líquido traz à tona a existência do som do motor que permite que a água seja expulsa da base e se rebata contra as laterais da “caixa”. O objeto artístico que, num primeiro olhar, aparenta ser uma caixa estruturalmente frígida revela-se uma obra viva, cheia de inquietações visuais e auditivas.



Figura 14. Maurício Salgueiro, *Paisagem* (detalhe com hidrante), 1974
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

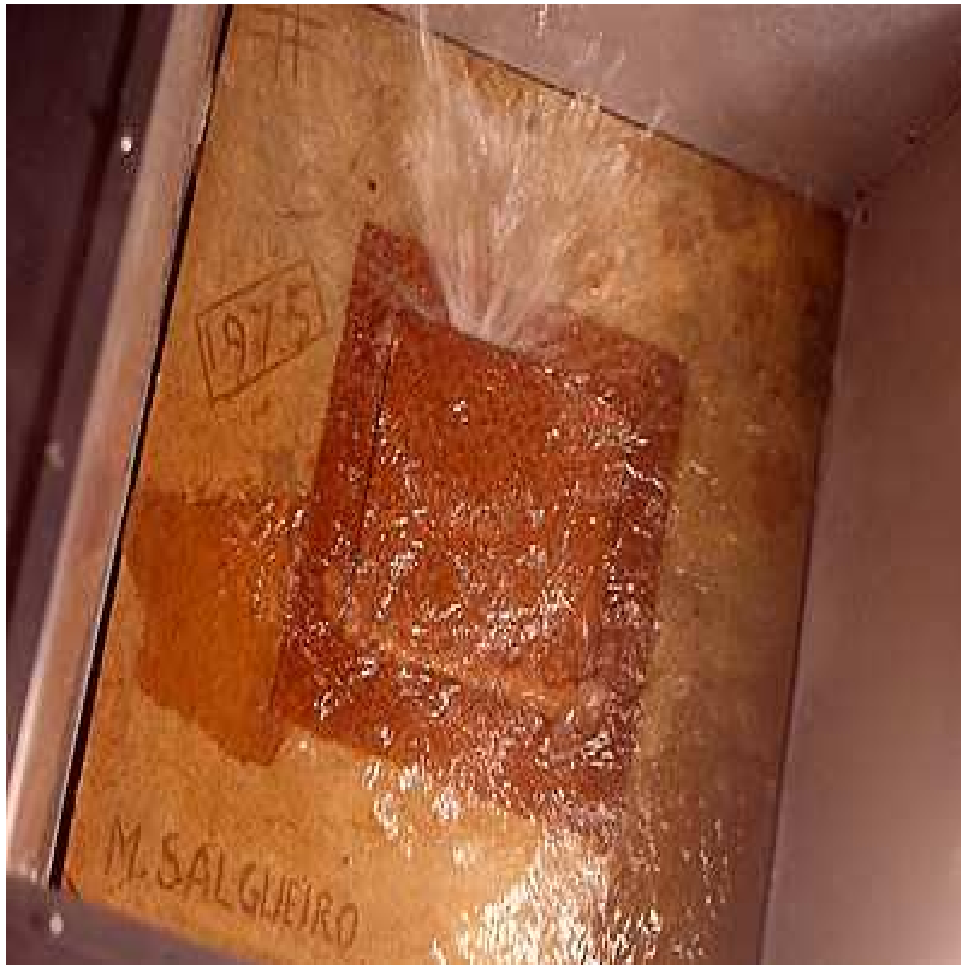


Figura 15. Maurício Salgueiro, *Paisagem* (detalhe com hidrante) – interior da obra, 1974
 Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

2.3.3. A presença do ruído na cidade

O livro *Arte dos Ruídos*, de 1913, escrito pelo pintor e músico Luigi Russolo introduz conceitos sonoros importantes como o de som e ruído musical.

[...] Atravessemos uma grande capital moderna, com as grandes orelhas mais atentas que os olhos, e desfrutemos distinguindo os refluxos de água, ar e gás nos tubos metálicos, o rugir dos motores que sopram e pulsam com uma animalidade indiscutível, o palpitar das válvulas, o vaivém dos pistões, a estridência das serras mecânicas, os saltos do comboio sobre os carris, o fender das chicotadas, o golpear dos toldos e das bandeiras. Divertir-nos-emos orquestrando mentalmente o

estrondo das persianas das lojas, as sacudidas das portas, o burburinho e o caminhar das multidões, os diferentes buliços das estações, das fundições, das fiadeiras, das tipografias, das centrais eléctricas e dos caminhos de ferro subterrâneos. (RUSSOLO, 2004, p. 17)

O ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. A definição de ruído como *desordenação interferente*, ganha um carácter mais complexo e, se tratando de arte, torna-se um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens. (WISNIK, 1989, p. 28)

O som do mundo é o ruído e o mundo se apresenta para o homem a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para lhes extrair uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre o outro).

O trabalho intitulado *Urbis Flagelada* (Figura 14) oferece relações entre som, ruído e silêncio, em seus muitos níveis de ocorrência. Como na obra, o silêncio é um espaçador que permite um sinal entre o canal. O ruído é uma interferência sobre esse sinal, o mesmo desenvolvido por Salgueiro que alude à agonia, à tristeza e à desesperança por parte de moradores que sofreram física e psicologicamente devido a um incidente ocorrido. O crítico Frederico Moraes elucida que a obra guarda em seu brutalismo a memória traumática do temporal que atingiu o Rio de Janeiro, em janeiro de 1966, inundando diversos bairros e regiões, provocando a morte de 200 pessoas e 30 mil desabrigados em mais de mil desabamentos de casas e edifícios e deslizamentos de terra em morros e encostas. A enxurrada que desceu da Ladeira do Ascurra trouxe até a porta do ateliê de Salgueiro, no Cosme Velho, travas de madeira, algumas já parcialmente carcomidas pelo cupim, mas ainda vigorosas. Com essa madeira que lhe chegou com a violência da chuva, mais fiação elétrica, robustos isoladores cerâmicos, sucata metálica e placas de cupim resinado, Salgueiro construiu dois conjuntos, interligados, expostos e premiados naquele mesmo ano na I Bienal da Bahia.³¹

³¹ A informação se encontra no texto crítico de Frederico Moraes *A poética da Máquina*, ainda não publicado, mas em parte disponibilizado pelo crítico no sítio do artista Maurício Salgueiro. Outras questões apontadas sobre a *Urbis Flagelada* foram disponibilizadas verbalmente pelo artista como contribuição a esta pesquisa, em forma de entrevista. Cf. <www.mauriciosalgueiro.com.br>.



Figura 16. Maurício Salgueiro, *Urbis Flagelada*, 1966
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

A base do objeto guarda dispositivos mecânicos que permanecem desativados num primeiro momento, silenciando-a, porém, ao serem acionados, os dispositivos revelam movimentos de sons graves e agonizantes, que gritam e silenciam-se ritmicamente, na tentativa de representar o desespero dos homens que perderam as suas casas no temporal. Podemos descrever que o presente objeto artístico traz à memória dos espectadores episódios ingratos, desagradáveis e apinhados de sensações desconfortáveis.

Os pedaços de madeira são sustentados por uma base resinada que contém urais de cupins, tal escolha por parte do artista corrobora a refletir sobre junção da límpida e brilhante resina adicionada ao emaranhado de casas de cupins, que deixam registrada na obra a importância da utilização dos restos da memória deprimida para a organização plástica da *Urbis Flagelada*. Elemento de inconformismo, o ruído também está presente em outra obra da série. *Vênus e Apolo* (Figuras 15 e 16), de 1971, é composta por uma estrutura de ferro com duas lâminas em aço espelhado, recebendo desenhos de Vênus e Apolo, colocados um de frente para o outro. Quando o botão da obra é acionado, as lâminas iniciam um movimento ritmado.



Figura 17. Maurício Salgueiro, *Vênus e Apolo*, 1971 (Detalhe).
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

Como as outras obras da série *Urbis, Vênus e Apolo* tomam em comum a interatividade com o público e o som resultante dessa ação, podemos então concluir que a interatividade com o público é outra tendência do projeto poético de Maurício Salgueiro. Tendência que se revela em objetos híbridos, mistos de arte e tecnologia, acionados por um “botão”.



Figura 18. Maurício Salgueiro, *Vênus e Apolo*, 1971
Fonte: www.mauriciosalgueiro.com.br

3. *URBIS* HÍBRIDA

Através de um estudo direcionado à análise da série *Urbis*, identificaremos, no presente capítulo, aspectos no processo criativo da série que podem revelar tendências de um projeto poético que nos leva a uma obra híbrida entre arte e engenharia. Buscaremos evidenciar que a presença do cruzamento de elementos da série ocorre fundamentalmente no momento em que a caracterizamos como um binômio para arte/tecnologia. Objetivamos ainda reconhecer a maneira como o artista utiliza meios tecnológicos apreendidos no campo da engenharia para criar a série *Urbis* e, de modo geral, em suas criações artísticas posteriores. Debateremos acerca dos cruzamentos entre ideias, ações e procedimentos com base na utilização de elementos tecnológicos presentes na arte de Salgueiro. Pretendemos demonstrar ao longo deste capítulo que, mesmo quando falamos da arte e da sua hibridação, e até mesmo da interação com a máquina, encontramos o vínculo com a subjetividade. Dessa maneira, consideramos que as metamorfoses sofridas pelo objeto estão imbricadas em campos socioculturais e fluxos de espaço-tempo que dão significado à subjetividade contemporânea.

O foco dessa reflexão se torna importante para pensarmos a obra produzida por Salgueiro e sua relação direta com a tecnologia. E é nesse sentido, contudo, que se dá a contribuição da série *Urbis*, assim também como para o (re)conhecimento da poética de Maurício Salgueiro, pois podemos considerar que a série, mesmo estando em fase de sedimentação em relação à pesquisa em arte e tecnologia, é pertinente para discutir os processos híbridos no contexto da arte contemporânea brasileira.

3.1. HIBRIDAÇÃO: ARTE/TECNOLOGIA

Na tentativa de tentar nomear alguns objetos, práticas e processos da nossa contemporaneidade, a palavra "híbrido" aparece para dar algum referencial à experiência. O

híbrido³² não deixa de enquadrar a nossa experiência através de um hibridismo estrutural latente. É a *hybris*, (em oposição à *nemésis*) que move os nossos dramas contemporâneos.³³ *Hybris*, termo grego que remete para uma trama de ligações cujo denominador comum é a mistura de coisas de ordens distintas, da qual resulta algo excessivo (ou, no seu inverso, algo em falta).

Ao considerarmos a Arte e Tecnologia como sistemas separados, encontramos pontos de convergência entre eles, a fim de se localizarem territórios hibridizados resultantes da contaminação recíproca. Na série *Urbis*, a apropriação de artifícios tecnológicos é usada tanto no processo quanto no resultado final da *Urbis*, equivalendo dizer que Arte e Tecnologia designam uma abertura maior e envolvem diversos modos de fazer o objeto artístico, utilizando-se processos e tecnologias diversas, resultando na hibridação de conceitos e técnicas.

A aproximação da ciência com a tecnologia e com a arte foi anunciada desde a Renascença de Leonardo da Vinci. Consideramos relevante mencionarmos um expoente do Renascimento Italiano, o artista multifacetário Leonardo da Vinci³⁴ que uniu arte e ciência em seu processo de criação. Além de pintor, o artista era engenheiro, tendo conhecimento teórico e prático no campo das ciências exatas. Da sua imaginação foram criadas máquinas de vôo (Figuras 19, 20 e 21): a maioria delas impossíveis de se concretizarem com a tecnologia do século XV. Parece que o artista considerou a arte e a ciência na finalidade de conhecer a natureza.³⁵ Acreditamos que tanto a Arte quanto a Ciência participam de todo o conhecimento sensível e racional da natureza.

Uma das características da arte de nosso tempo, a hibridação se inscreve na natureza dos processos de criação que envolvem meios tecnológicos. Os processos híbridos com base nas tecnologias atuais permitem alterar seus elementos, cruzando-os com sons, movimentos, circuitos eletrônicos e dispositivos que lhe atribuem interatividade.

³² MADEIRA, Claudia. **Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?** Editora Mundos Sociais: Lisboa. Novembro, 2010. p. 01. Disponível em:

<http://www.mundossociais.com/temps/livros/04_28_11_39_hibridismofftindiceint.pdf>

³³ Na mitologia e tragédia gregas, Nemésis representa a força encarregada de manter a ordem e abater todo o excesso e desmesura da Hybris.

³⁴ O artista atuou em diversas áreas. Foi pintor, escultor, arquiteto, engenheiro, matemático, fisiólogo, químico, botânico, geólogo, cartógrafo, físico, mecânico, inventor, anatomista, escritor, poeta e músico.

³⁵ Parece que para Da Vinci a função da pintura é a de representar aos nossos sentidos as coisas naturais. "Quem reprova a pintura, reprova a natureza, porque as obras do pintor representam as obras dessa mesma natureza. DA VINCI, L., *Tratado de Pintura*, 2º ed., Madrid, Ed, Akal, trad, Angel González García, 1993, p. 1-7.

Podemos dizer que a interatividade é baseada numa ordem figurada que liga o homem ao mundo. Através do imaginário, percebemos melhor a técnica e a possível interatividade decorrente dessa relação. Se pensarmos o imaginário como uma ordem figurada, podemos dizer que ele pode voar, mas, com as tecnologias mecânicas, ele cria espaços e tempos independentes da realidade para facilitar o nosso relacionamento com as máquinas. A sensibilidade começa a se mover em um espaço novo, onde a imaginação e o real se encontram e se penetram, formando uma rede de possibilidades na qual o espectador é chamado a contribuir na condição de participante ativo, tendo mais responsabilidade do que quando participava passivamente, sem uma responsabilidade ativa. A interação objeto/sujeito mediada pela tecnologia torna-se um dos pontos de foco das artes visuais contemporâneas e a série Urbis, em especial, dialoga com essas questões.

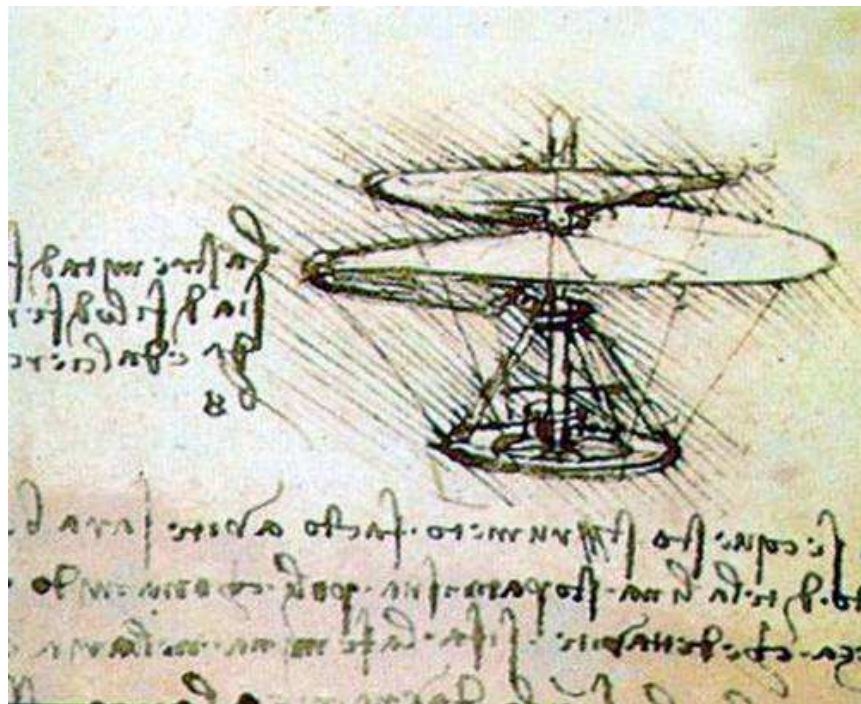


Figura 19. Leonardo da Vinci, Ornitóptero, máquina de voo concebida e desenhada por da Vinci.
Fonte: inventors.about.com/od/dstartinventors/ig/Inventions-of-Leonardo-DaVinci³⁶

³⁶ "A máquina voadora Ornithopter nunca foi realmente criada. Foi um projeto que Leonardo Da Vinci teria feito para mostrar como o homem poderia voar". (tradução nossa).

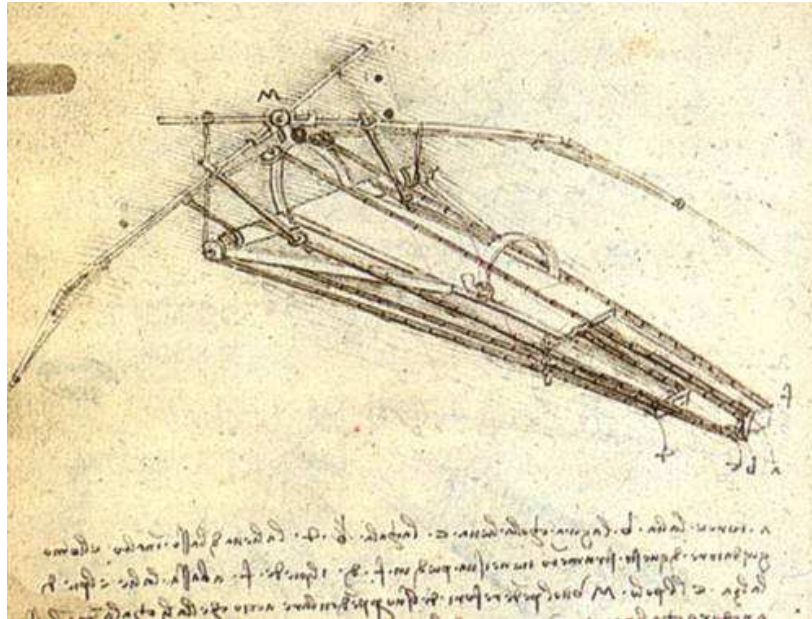


Figura 20. Leonardo da Vinci, projeto para a criação de uma máquina de voo, 1488.
Fonte: inventors.about.com/od/dstartinventors/ig/Inventions-of-Leonardo-DaVinci

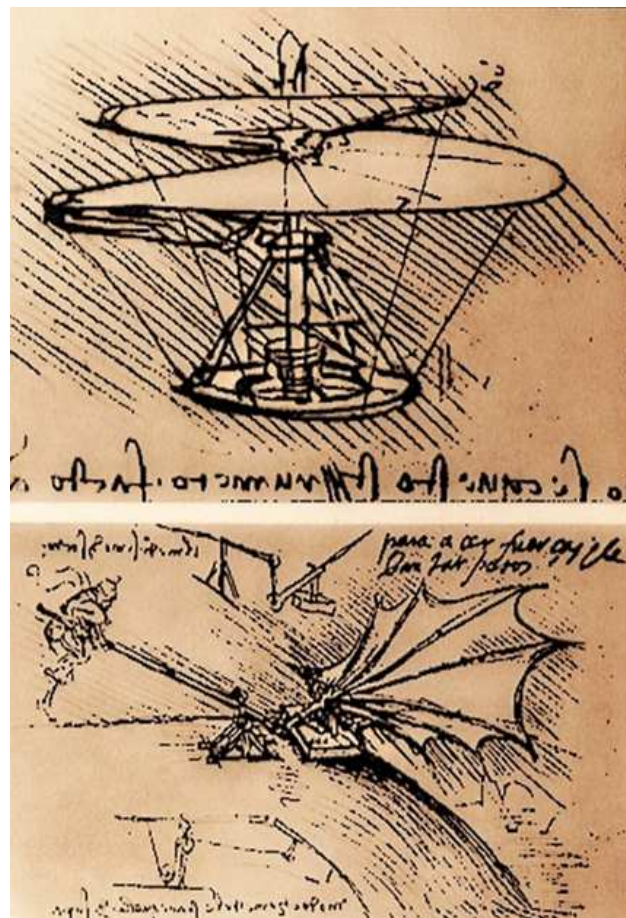


Figura 21. Leonardo da Vinci, Máquina voadora (helicóptero), século XV
Fonte: k31.kn3.net/40C3B6D53.jpg

A produção artística incorpora os meios que lhe dão forma, manifestando nas características do seu “produto” – objeto – direta ou indiretamente os recursos utilizados no processo construtivo. Assim, interfere nas demais produções artísticas pelo simples existir. Podemos dizer, portanto, que o método de representação apresenta uma forma de processo de visualização e uma interatividade específicas que motivam artistas de cada época.

Na década de 1960, artistas iniciaram uma produção incisivamente preocupada com o processo e a interação com o sujeito/espectador, como elucidamos no primeiro capítulo. É de fundamental importância a análise do que foi produzido, visto e vivenciado, porque não é a interatividade em si que determina a qualidade de uma produção artística, mas a capacidade do artista de transmitir a necessidade dos recursos utilizados para alcançar seus objetivos, ou seja, ele deverá ultrapassar os efeitos sensoriais e motores disponíveis porque

[...] somos afetados por algo, esse algo nos afeta em nossa passibilidade, algo que é implicado e esquecido na representação: a apresentação, a presença. [...] a ideologia internacional através da oposição entre passivo e ativo, é absolutamente secundária na compreensão do processo de recepção da obra de arte. (PARENTE, 1993, p. 25)

Assim, ao questionarmos o processo de hibridação, podemos dizer que uma das principais características da arte produzida através de cruzamentos com a tecnologia é operar redefinições nas relações entre o objeto de arte, o autor e o sujeito e a capacidade de penetrar e operar transversalidades entre as categorias já constituídas. A atuação nas artes visuais, atualmente, exige do artista o domínio de saberes específicos da área e destrezas em técnicas que se encerram em gêneros e categorias, e exige também habilidades para lidar com os dados que a cultura contemporânea dispõe, demanda capacidade de conceituação e a concepção de uma ideia própria da arte, e exige a compreensão do conhecimento científico e tecnológico do nosso tempo e habilidades para conduzir projetos interdisciplinares.

O entrecruzamento implica em conceber táticas para lidar com certos dados provenientes do conhecimento e tirar partido da potência da tecnologia para desenvolver estratégias, visando operar desvios nos desígnios da arte, da política e das ciências, sem aplicação prática outra que a de recolocar os conceitos, ideias e concepções de mundo, já estabelecidas. Diante dos inúmeros campos abertos e de inúmeras alternativas e modos de fazer, acreditamos que cabe ao artista instaurar seu próprio conceito e modo de fazer arte, e disso resultam as muitas possibilidades de hibridação presentes na arte atual que operam

transversalidades entre tecnologias avançadas e técnicas tradicionais ou remotas, entre a arte e as ciências.

Nos processos híbridos que começam a prevalecer progressivamente no cenário artístico contemporâneo, o artista aspira produzir não um objeto, mas instaurar uma estratégia de produção, recorrendo a fusões e simbioses novas que não expelle gêneros, mas, abrangem e cruzam dados do visual, com outros dados provenientes do musical e da robótica, por exemplo. Identificamos, portanto, nos processos criativos da arte atual um campo aberto a investigações com base em cruzamentos singulares que envolvem questões conceituais, invenções de procedimentos operatórios diversos, concepções de modos de apresentação que são conduzidos no âmbito de cada projeto artístico particular.

Como apontado anteriormente, a arte do século XX se fixou em romper com os critérios, bases teóricas e com as técnicas tradicionais que sustentaram o fazer artístico no campo das artes visuais durante mais de quatro séculos. A arte contemporânea dá continuidade à insurgência contra a especificidade exclusiva e se abre a todas as técnicas e cruzamentos possíveis a fim de promover experiências estéticas. Essa falta de especificação das práticas artísticas se inscreve plenamente numa continuidade histórica. Ressaltamos que a Arte Contemporânea, por sua natureza, permite o trânsito entre referências de fontes distintas, presentes na arte de diversos períodos históricos. A leitura de um objeto de arte atribui sentidos e não deve, ou deveria haver, uma simplificação a ponto de reduzir a obra a um significado fechado. Vivemos em um tempo no qual se apresentam novos paradigmas que se entrelaçam com a própria condição do ser humano. Isso também ocorre na Arte, como reflete Michael Parsons (1999, informação verbal)³⁷ sobre mudanças ocorridas no campo da produção artística:

[...] uma mudança do sentido do movimento progressivo na Arte, e a importância do estilo e da originalidade, para um interesse na história, de apropriação e citação; o aumento da arte comprometida com várias causas sociais e culturais; o uso de novos meios e um interesse relativamente grande tanto no conteúdo quanto no meio; a passagem da crença na objetividade embutida na obra de arte; as mudanças incluem também uma crescente conscientização da importância das atividades interpretativas do espectador e das possibilidades de interpretações alternativas do mesmo trabalho.

³⁷ Informação fornecida por Michael Parsons por palestra no V Encontro Compreender a Arte: um ato de cognição verbal e visual, em agosto de 1999. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text_5.htm>. Acesso em: 3 fev. 2013.

Na Arte Contemporânea, o conteúdo, por vezes, é mais importante que o meio pelo qual se concretiza. Isso ocorre devido aos muitos recursos disponíveis para a produção de uma obra de arte e à pesquisa teórica-prática presente e disponível no cenário artístico atual. Na contemporaneidade, a interpretação dos objetos artísticos, seu contexto e significado são tão importantes quanto seus aspectos formais. Seguindo esse tipo de abordagem interpretativa, é possível analisarmos com mais profundidade as questões presentes na arte contemporânea sobre os processos híbridos, bem como nos objetos que constituem a série *Urbis*.

Devemos pensar a arte não apenas em um contexto fechado do academicismo ou apenas criá-la com um discurso meramente estético. Isso de certa forma está esgotado, no sentido de realmente contribuir para um despertar crítico social. Torna-se apropriado beber em outras fontes – como a da tecnologia – para se produzir um discurso artístico compatível com o cenário artístico vigente. A produção artística contemporânea pretende ampliar o ponto de visão ao qual está inserida. O século XX estava repleto de manifestações que procuravam acirrar a miscigenação entre as linguagens artísticas através de interferências, apropriações e fusões. O novo na arte contemporânea aparece a partir dessas interações de coexistência híbridas:

Daí as artes das atividades primárias, artesanais, das atividades secundárias, industriais e das terciárias e quaternárias. O período atual atingiu o estágio da revolução eletroeletrônica que providencia o universo da informação e do conhecimento através de tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades. Este estágio de civilização e seu sistema de produção tendem a substituir a linha de montagem industrial como sendo a linha de expressão mais acabada da modernidade, tendo, por isso, a tendência à descentralização e à troca simultânea de informações. Não é mais possível uma visão histórica linear hierarquizada, mas cada povo, país ou lugar fornecem-nos informações constantes a partir das quais se pode elaborar uma história. (PLAZA, 1987, p. 12)

Expressões como híbrido, hibridismo, hibridação, hibridização são encontradas constantemente no cenário artístico contemporâneo. São palavras, porém, que provêm de outros campos de conhecimento e que, segundo Santaella (2008, p. 20), podem ser “aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana”. Para que possamos reconhecer a origem de cada termo, ela descreve:

No sentido dicionarizado, ‘hibridismo’ ou ‘hibridez’ designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à

produção de plantas ou animais híbridos. ‘Hibridização’, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo ‘híbrido’, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que é originário de duas espécies diferentes. (SANTAELLA, 2008, p. 20).

Podemos perceber, o que há em comum nesses termos - todos indicam a mistura entre elementos para a formação de um novo elemento. Para Santaella (2003, p. 135), em se tratando de arte, “são muitas razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios.” No intuito de um maior entendimento da discussão acerca da hibridização na arte, neste capítulo, buscamos conceitos de diferentes autores. Podemos dizer que o termo hibridização compreende em diversas definições e implicações que determinam grande parte das criações das últimas décadas. Indicando as formas artísticas que misturam técnicas e tradições diferentes, a hibridização na arte refere-se às formas artísticas que não se constituem enquanto aplicações ou explorações de uma técnica tomada como um sistema fechado constituindo um dado preliminar no processo de criação. Ao contrário, os trabalhos que recorrem à hibridização inventam procedimentos, realizam cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, lúdicas, sociológicas, filosóficas, conceituais e políticas. Nas artes não existem limites e vivenciamos, cada vez mais, novas descobertas e procedimentos que contribuem para a expansão da produção e criação, mas nem por isso as técnicas tradicionais, como a pintura, o desenho e a escultura perdem seu valor artístico.

O estado das técnicas se reflete sobre a conformação geral de uma rede de conexões cognitivas. Pierre Lévy (1993, p. 186) afirma que

[...] as técnicas não determinam nada. Resultam de longas cadeias inter cruzadas de interpretações e requerem, elas mesmas, que sejam interpretadas, conduzidas para novos devires pela subjetividade em atos dos grupos ou dos indivíduos que tomam posse delas. [...] a situação técnica inclina, pesa, pode interditar. Mas não dita.

Podemos dizer que a técnica é composta pela [re]utilização de conhecimentos e objetos. O próprio uso pressupõe mutações decorrentes de diferentes interpretações e os objetivos dos espectadores. A capacidade sensível e intuitiva do artista o impulsiona para criações concretas, objetuais e simbólicas.

Toda eficácia de um e a própria natureza do outro se devem a esta interconexão, esta aliança de uma espécie animal com um número indefinido, sempre crescente de artefatos, estes cruzamentos, estas construções de coletivos híbridos de circuitos crescentes de complexidade, colocando sempre em jogo mais vastas, ou mais ínfimas, ou mais fulgurantes porções de universo. (LÉVY, 1996, p. 191)

Devemos enfatizar que a técnica está emaranhada nas estruturas sociais, artísticas e nas representações em geral. Na série *Urbis*, novas tecnologias podem ser vistas como a causa da desestabilização de valores sociais e artísticos comuns a uma realidade, quando na realidade a tecnologia é um recorte, elaborado por Maurício Salgueiro, onde ocorrem trocas entre o mundo criado pelo homem com o mundo de subjetividade material criado pelo artista. As palavras de Lévy (1996, p.101) exemplificam essa questão:

as técnicas não determinam, elas condicionam. Abrem um largo leque de novas possibilidades das quais somente um pequeno número é selecionado ou percebido pelos atores sociais. Se as técnicas não fossem elas mesmas condensações da inteligência coletiva humana, poder-se-ia dizer que a técnica propõe e que os homens dispõem.

3.2. A INTEGRAÇÃO DA ARTE TECNOLÓGICA

Para iniciarmos a presente discussão, entendemos que seja necessário evidenciar alguns conceitos básicos para pensarmos a relação entre arte e tecnologia: a estreita relação da arte com a ciência, a diluição do conceito de artista que dispersa sua autoria e a troca do conceito de objeto artístico pelo de processo e o abandono de uma produção artística centrada na pura visualidade.

O autor Walter Benjamin, no seu ensaio "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica" (1955), nos apresenta a técnica utilizada no período da Revolução Industrial: a reprodução. Técnica esta que foi possível a partir do surgimento da imprensa e da fotografia e que fez nascer o acesso a obras antes nunca vistas pelo público. A reprodução das obras de arte traz implícito o conceito de "perda da aura", que faz cair a ideia do autor tal como um gênio. Essa perda mudou o conceito de arte e alterou a relação entre público e obra ligados à

tradição e contemplação. O objeto artístico reproduzido a partir de então pôde inserir-se e manter-se em qualquer lugar e tempo.

A reprodutibilidade técnica libertou a obra de arte do rito, tirou seu valor de culto e aumentou o valor de exposição, então garantido pelas reproduções, fazendo com que uma obra antes distante estivesse próxima do público. Com os valores de originalidade, autenticidade e unicidade questionados, a experiência e a percepção modificaram-se e a arte assumiu nova função. A função da Arte foi alterada, deixou de operar apenas no ritual e ganhou novo campo: relação com a esfera social. A Revolução Industrial e o crescimento veloz da população também colaboraram para separar o que antes era genuíno: a cultura da esfera social. A produção artística passou a ser caracterizada como mercadoria e tal relação colocou o artista à margem e negou ao homem comum sua capacidade criativa de interagir e transformar a realidade. A reprodução técnica despertou nas pessoas “[...] a necessidade de consumo e a possibilidade de ter mais perto tudo aquilo que antes encontrava-se longe, afinal, esse é o procedimento do capitalismo, tudo tem um preço.” (CANCLINI, 1980, p. 32).

A partir de tal contextualização, é possível fazer uma relação com o tema abordado neste capítulo, onde a reflexão sobre os efeitos e o processo de socialização desse tipo de obra aponta para uma ação transformadora possível: trazer de volta uma aproximação do homem com a Arte. O espectador torna-se um agente social e cultural ativo nos processos de produção da arte contemporânea, uma vez que as tecnologias são convites abertos, interessantes e estimulantes.

A tecnologia em arte dissemina uma obra para além daqueles que já teriam acesso a ela, pois esta é a característica primeira deste tipo de arte: a interação e a difusão em escala global. O trabalho de artistas contemporâneos totalmente voltados às obras tecnológicas ajuda a abranger a função social da arte, ao estendê-la a novos públicos por meio de canais não convencionais. Os artistas abrem suas obras à participação do visitante e engendram verdadeiras transformações sensoriais e sociais, como acreditamos ser o caso de Maurício Salgueiro. Acreditamos que o papel da tecnologia em arte foi o de auxiliar na no desfrute do objeto artístico por meios autênticos e lúdicos provocados no sujeito/espectador.

Deixando a contemplação modernista, a arte assume outro papel, a participação criadora. A arte não pode apenas ser mercado, ser produto. “A arte nos possibilita um mundo

de avaliações. É possível tirar ensinamentos de uma obra de arte e esta deve atender às necessidades sociais, não aos interesses capitalistas”. (CANCLINI, 1980, p. 24)

Walter Benjamin ainda em seu ensaio fala da crítica à ideia da massa procurar distração e diversão e o especialista buscar recolhimento e devoção. A arquitetura é o maior exemplo de uma obra de arte na qual a recepção é coletiva e baseada no critério da dispersão e não deixou de existir porque o homem tem a necessidade de habitar um espaço. É o que acontece com as obras tecnológicas que recriam ambientes interativos onde o espectador possa experimentá-la numa espécie de imersão cujos elementos mesclam o conhecimento e o prazer.

O momento atual abre uma brecha para pensarmos a política e a cultura com base na ânsia de liberdade e de participação, quando o sujeito busca afirmar-se e alcançar a tão sonhada autonomia. Santaella (2003, p. 219) afirma que “cultura é mediação” e implica diretamente nas relações entre as diversas esferas sociais. A Arte é um modo de praticar a cultura.

Segundo Canclini (1980, p. 27): “[...] a arte representa as contradições sociais e a contradição do próprio artista entre a sua inserção real nas relações sociais e a elaboração imaginária dessa mesma inserção”. O artista é um formador de opinião, e o sistema, o modo de criação e disseminação de suas obras, tem fundamentos políticos, sociais e econômicos. O artista não somente cria e exprime uma ideia, mas desperta experiências que vão se enraizar em outras consciências que, por sua vez, modificarão as ideias iniciais segundo desejos particulares desconhecidos. Acreditamos que o objeto artístico contemporâneo não deve ser meramente uma manifestação cultural estética, ele deve conjugar outras questões para repensar as estruturas sociais, no que diz respeito à coletividade na sociedade.

Ao pensar a Arte Tecnológica, a partir de sua característica maior que é a interação, é dada ao espectador a chance de participar da produção artística tecnológica, de modo que consiga pensar a ação das tecnologias em sua vida, tanto na área social quanto na política. O avanço tecnológico não parece ser uma dificuldade para o desenvolvimento, mas o grande obstáculo é o nosso limite político e cultural. Fica evidente a necessidade de uma mudança cultural para acompanhar o desenvolvimento tecnológico, tanto dos técnicos e produtores, criadores, difusores da arte tecnológica quanto do sujeitos/espectador. Confiamos que a sociedade deve participar do processo de produção artística e igualmente compreender a

produção sensorial envolvida nas criações artísticas, cujo efeito refletirá em aspectos políticos e sociais, uma vez que toda mudança, por menos que seja, gera novos resultados e significados.

O crescente aumento e surgimento de técnicas e procedimentos resultantes de investigações nas áreas da tecnologia enfatizou o caráter da Arte como um campo plenamente interdisciplinar, capaz de colaborar imensamente para a construção de uma nova sociedade por meio da inclusão social. Vale ressaltar que a arte é capaz de oferecer canais para a transmissão do conhecimento ideológico, mas uma nova forma de arte além de produzir novas obras e mecanismos, deve preocupar-se em como produzir novas condições sociais para recebê-la e fruí-la.

A interdisciplinaridade da Arte Tecnológica tem um caráter complementar e conscientiza sobre a relação entre Arte e Tecnologia, que está ligada ao novo modo de produção industrial. O trabalho técnico inserido no contexto artístico minimiza o mito da tecnologia, eis então que surge, no ato da apreciação, a vontade no público de intervir na obra de arte e propiciar um diálogo existencial e simbólico do sujeito e seu entorno. Maurice Merleau-Ponty (1991, p. 253) afirma que: “um homem não pode receber uma herança de ideias sem a transformar, pelo fato mesmo de tomar conhecimento dela, sem lhe injetar sua maneira de ser peculiar, e sempre diferente”. A permissividade de interação com obras de arte possibilitadas pelo uso de recursos tecnológicos em seu processo é o que garante a transformação do indivíduo após a experimentação artística, pois o resultado da obra depende de sua ação e intervenção.

A intervenção é um dos modos de diminuir a intolerância da grande massa, que se julga ignorante para ler os códigos das obras de arte. Possibilita ainda, que a Arte faça parte do cotidiano das pessoas, que o público faça parte do modo de produção artística atual a ponto de incorporar em seu imaginário, resgatando e criando valores significativos através da sensibilidade e da reflexão. A Arte Contemporânea nos ajuda a buscar uma valoração filosófica em torno da Tecnologia e dos impactos mais imediatos sobre as nossas vidas e relações. A Tecnologia deve estar presente em todos os campos do saber para qualificar igualmente todas as pessoas: do homem comum ao especialista técnico. Só alcançaremos a formação integrada se as novas descobertas forem compartilhadas de maneira interdisciplinar.

A tecnologia é capaz de expandir e garantir a liberdade e o acesso do público no campo das artes e em demais áreas, por seu caráter inerente de multiplicação em rede e velocidade. Dessa forma é capaz de integrar a Arte na vida cotidiana e ressignificar a expressão artística nas relações existenciais, sociais, emocionais e afetivas em oposição às questões técnicas e científicas. A Arte deve trabalhar o sensível e o imaginário e ter como objetivo desenvolver a identidade simbólica de um povo ou classe social de modo a alcançar o prazer, em função de uma práxis transformadora (CANCLINI, 1980, p. 209). Pensamos que a tecnologia é a ferramenta mais instigante e potente nos dias de hoje, capaz de possibilitar novas utilizações e experimentações em Arte, de modo eficaz a alcançar o êxito da socialização da arte.

3.3. O OBJETO ESTÉTICO-TECNOLÓGICO EM MAURÍCIO SALGUEIRO

Pensar a série *Urbis* é pensar a mediação entre arte e tecnologia, como já podemos observar até o presente momento. Salgueiro vê a criação como uma característica inerente à sua condição, uma vez que, ele se recria enquanto indivíduo e carrega os aprendizados apreendidos à sua poética. Pensar sobre a tecnologia nas artes visuais e na série *Urbis* é pensar a tecnologia disponível recente, pois a tecnologia adentrou no cotidiano do homem contemporâneo e trouxe uma nova forma de percepção e relação com o mundo. Acreditamos que os recursos tecnológicos que agregam os objetos da *Urbis* são potencialmente capazes de proporcionar novas experiências para a compreensão da vida contemporânea nas grandes cidades em nível individual e coletivo.

O objeto estético-tecnológico de que Maurício Salgueiro fala, ou seja, o objeto sensível dotado de recursos tecnológicos é uma espécie de objeto mecanizado que aguça a produção de sentidos no espectador. Enfatizamos neste momento que o motor é um recurso tecnológico que está presente nos objetos da série desenvolvida por Salgueiro e tal recurso, acreditamos, é um dos pilares da série. É possível entendermos, sentirmos e criticarmos esses objetos se houver, *a priori*, o entendimento da poética de Salgueiro e para entendê-la é preciso que o espectador a experimente e faça parte do processo, interagindo. Esse entendimento é o

que permite a desconstrução da racionalidade, tal qual sugerida pelas obras tecnológicas. Podemos dizer que a poética tecnológica de Salgueiro determina o uso e o significado das obras e o tempo presente e futuro coloca em questão o papel do artista e do público, de modo a potencializar a comunicação e a inclusão. E somente através da participação do sujeito torna-se possível vislumbrar o processo poético do artista.

No momento da exibição da obra, quando a distância desaparece, o interesse é maior pelo objeto e menor pelo autor-artista. O relacionamento íntimo com a obra permite ao sujeito tornar-se parceiro em sua produção. A apropriação da tecnologia nos objetos artísticos é capaz de quebrar a mera representação/apreciação, porque a participação efetiva do sujeito possibilita a socialização do objeto. Importante lembrar que a participação do espectador traz ainda a relação direta com o tempo, que, diante de tais objetos, pode parecer alterado, uma vez que o trabalho pode remeter à memória do espectador.

A participação do sujeito está diretamente ligada ao tempo do mecanismo criado pelo artista, porém não há mecanismos de controle de quantas vezes o “botão” pode ser acionado pelo sujeito. Essa alteração cria um clima de tensão, hesitação e surpresa. Tal participação, na série *Urbis*, ocorre no momento em que o sujeito toma a decisão de acionar o dispositivo, ao qual daremos o nome de botão, que está arraigado aos objetos da série. A outra “face” do objeto somente é vista pelos olhos do sujeito no momento em que o mesmo aciona o dispositivo, ou aperta o botão, e se permite observar e vivenciar por alguns instantes a cidade mecanizada e movimentada. Podemos afirmar que a participação e a interatividade na série *Urbis* estão interligadas e integram o projeto poético da obra, revelando uma intencionalidade do artista: acionar o público.

3.3.1. A interatividade a partir do “botão”

De maneira elementar, podemos afirmar que as relações humanas se desenvolvem a partir do momento em que existe interação e a interação faz com que os indivíduos reconheçam algo ou alguém diferente de si mesmo. Defendemos a hipótese que são as

interações diárias entre fatos e indivíduos que modificam o estado presente das pessoas, facilitando a troca de experiência entre elas. Um objeto de arte interativo só tem existência e sentido na medida em que o sujeito/espectador interage com ele. Na série *Urbis*, sem essa interação, da qual a série é dependente, ela estaria reduzida somente a um conjunto de trabalhos que tem como ponto convergente a mistura de materiais variados.

Em geral, podemos salientar que interatividade é uma participação próxima entre dois elementos, incidindo, então, em uma ação recíproca. Segundo Lévy (1999, p. 79) “O termo ‘interatividade’ em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação”. Atribuímos à interatividade a posição de ferramenta inclinada para realização da inter-relação entre indivíduos e novas tecnologias expressas na obra de Maurício Salgueiro. A interação mediada via tecnologias é um meio de construir relações e de transformar a condição da aquisição de conhecimento e de participação. Itens tecnológicos tendem a contribuir para a participação mais eficaz do sujeito/espectador para com o objeto artístico, cunhando na interatividade, uma vez que dispositivos mecânicos acoplados ao objeto, por exemplo, permitem que o sujeito acione tais dispositivos, participando conjuntamente com o objeto, ou melhor – no caso da *Urbis* – da existência plena do objeto. A obra só se completa com o acionamento, revelando o campo ampliado desses objetos.

Um das principais referências teóricas sobre as questões tecnológicas deste assunto é o professor da Université Paris VIII, Frank Popper. Para ele, as tecnologias vêm sofrendo uma mutação desde o seu surgimento, evoluindo desde os sistemas mecânicos mais básicos. Vale ressaltar que Popper estuda a interatividade na arte a partir do criação do movimento real e, nesses movimentos, o sujeito é incitado a interagir com os trabalhos apertando botões, revelando, dessa forma, os rudimentos das artes interativas que passariam a ser realizadas com o uso dos dispositivos tecnológicos. Para Popper, a partir da década de 1960, a interação e a participação do sujeito para com o objeto artístico passam a ser procedimentos corriqueiros no mundo das artes. A autoria e a coautoria, as criações coletivas começam a ser discutidos enquanto elementos instauradores de novas poéticas de arte.

A atuação do espectador contribui para a desmaterialização e a efemerização do objeto artístico, pois o fundamental não é mais o objeto de arte em si, mas a confrontação dramática do sujeito com a situação da percepção. Nesse sentido, através da interação o espectador é coautor, atuando na construção da obra de arte. No contexto artístico, a participação nos anos

de 1960 significou um envolvimento em dois níveis, um contemplativo e intelectual e outro comportamental. Na série *Urbis*, podemos dizer que o sujeito/espectador é incitado a se envolver com o objeto de forma sensorial, já a interação, por outro lado, podemos supor, refere-se a um envolvimento mais compreensivo da obra de arte. Nesse caso, o artista estimula a interação com o objeto, onde o sujeito atua num processo que só se torna possível através dos dispositivos tecnológicos.

Frank Popper, teórico da arte e tecnologia, defende o papel da interatividade como o grande diferencial das obras em suportes eletrônicos, bem como o termo “interatividade” que “age” como instrumento de criação artística, em um contexto estético, pode ser aplicado tanto às relações entre artista e obra, quanto à realização, ou mesmo à relação entre objeto/obra acabada e sujeito/espectador, já que as intenções estéticas do artista são inseparáveis. Para Popper (1983, p. 18, tradução nossa), a arte tecnológica “faz referência a uma relação entre o espectador e uma obra de arte aberta já existente na qual o termo “interação” implica um jogo de duas vias entre um indivíduo e um sistema de inteligência artificial.”

A interatividade tem no nível de autonomia do sujeito/espectador o mais importante fator em sua determinação.

Se nós tomarmos uma curta visão histórica das noções e práticas de participação e interatividade e suas diferenças passando pelas noções de quase interação e interfaces, nós descobriremos que a questão-chave é a liberdade. Até aqui, uma certa quantidade de liberdade tem sido calculada pelos artistas no avanço das proposições artísticas, permitindo para alguns atividades criativas recíprocas genuínas. (POPPER, 2007, p. 220, tradução nossa).

Conforme Popper aponta, a diferença entre a arte produzida por essas novas tecnologias e as artes plásticas tradicionais é que o importante para a arte tecnológica é a ênfase dada ao processo da construção do trabalho, como é o caso da série *Urbis*, enquanto o outro tipo de arte enfatiza a obra acabada, não importando o processo. Provoca, assim, mudanças na

consciência cultural e na nossa maneira de pensar que se acham ao mesmo tempo modificadas e alargadas por hibridação de duas culturas, artística e científica. A imagem toma aí seu verdadeiro lugar, já que certos raciocínios científicos são efetivamente substituídos por demonstrações visuais. Por outro lado, numerosas criações artísticas não podem mais passar sem cálculos e sistematização. (POPPER, 1983, p. 204, tradução nossa)

4. CONCLUSÃO

No decorrer da pesquisa, observamos como a arte se transformou e se ampliou, a partir da década de 1960, tanto na maneira de ser produzida, fazendo o uso de novos materiais, como na interatividade que artistas propuseram, a partir da aproximação entre o público com o objeto artístico, havendo a permissividade do manuseio do mesmo pelo sujeito/espectador.

Na série *Urbis*, notamos a transformação e o aumento de possibilidades de engenho e crítica que Maurício Salgueiro emprega na sua série. O artista fez uso de materiais que até então eram pouco utilizados no ambiente artístico, assim como fez uso da escultura como máquina, ou objeto, que é acionada por motores eletromecânicos. Ele criou máquinas que proporcionam ao público sensações variadas, inesperadas e até mesmo indesejadas ao sujeito/espectador, que fica diante de uma máquina que é a própria arte.

Ao criar a série *Urbis*, constatamos que o artista Maurício Salgueiro capturou e transmitiu a realidade do homem na cidade moderna - colocando-o frente àquilo que não percebe ou finge não perceber, como o excesso de barulho, do odor desagradável e curioso, das cores fortes e vibrantes e materiais descartados pelos próprios habitantes da cidade, por exemplo.

No campo artístico, no exterior e no Brasil, discutem-se, sob novas perspectivas, questões como o conceito e o papel da arte e do artista, a relação entre arte e sujeito/público e as interações entre as linguagens. Acreditamos que a principal oposição entre a arte que se faz hoje e a que se fez nas primeiras décadas do século XX reside numa tomada de posição em relação aos princípios mais amplos do projeto da modernidade, especialmente aqueles envolvidos na dominação e no poder de representação, destacados pela crítica que passou a dominar a cena intelectual desde os anos sessenta.

Problemática importante nas ciências sociais, a representação e recriação do mundo, ganham foco no pensamento e na atividade artística, motivando a adoção de mecanismos que alteram de modo mais ou menos incisivo, as pressuposições realistas convencionais. Se a representação realista já mostrava seus limites no alto modernismo, sua dissolução tende a se concretizar numa vertente de experimentação plástica de perspectivas relativistas, em que se

nega a existência de uma realidade com propriedades definidas e se defende a descontinuidade entre a narrativa plástica e o real vivido.

Seja descrevendo as cenas da vida urbana, sua heterogeneidade, as cruezas da violência e do medo e os fragmentos do presente avassalador, seja revisitando a cidade perdida e o trabalho da memória, os objetos de Salgueiro evocam a distopia, o sentido penoso de se viver na cidade e de dizê-la. Salgueiro é um leitor da cidade e de seus habitantes, que a partir de acontecimentos no espaço urbano arrisca decifrar as vantagens e desvantagens de se viver em um ambiente urbano. De fato, através de suas andanças pela cidade, o artista a transforma em um espaço a ser questionado pelo público, tornando-se o objeto de investigação – a *Urbis* -, num espaço de signos a ser decodificados.

Uma característica de Maurício Salgueiro é a liberação da formação acadêmica no campo das Belas Artes e a construção do seu próprio percurso, estabelecendo metas definidas a médio e longo prazo. Dificilmente Salgueiro se apropria da linguagem composta pelos seus mestres artistas anteriores, criando, individualmente, o seu esquema de trabalho, utilizando uma metodologia adequada. No entanto, serve-se das técnicas aprendidas e apreendidas nas escolas, mas resolve se libertar rapidamente, e, com alguma facilidade, criando, assim, o seu próprio discurso e processo artístico.

Os trabalhos, na sua composição global, resultam, dessa forma, duma conjugação programática em diferentes registros da cidade, numa espécie de auxílios complementares. Utiliza-se, portanto das técnicas de escultura para criar a série *Urbis*, alargando, assim, os horizontes nos diferentes modos de representação, para dar mais ênfase àquilo que deseja entregar ao público/espectador e nos oferece para uma fruição indiscutivelmente mais participativa.

Podemos afirmar que o artista Maurício Salgueiro não desenvolveu a série *Urbis* embasado em problemáticas ligadas somente ao pensamento racionalista, pois pudemos perceber que os seus trabalhos agregam subjetividade. A expressão sensorial é arranjada de outra forma: programada e calculada em outro enquadramento. Para isso é preciso entender, inicialmente, o rigor das propostas da série, decifrando os enigmas que nela estão contidas, porque se constata que, por trás da frieza dos objetos, há um aspecto intensamente humano, atingindo por vezes uma carga dramática e sensível, bastante expressiva, que parece estar escondida.

Aparentemente, parece existir um distanciamento entre o projeto concretizado - a série *Urbis* - e o seu autor – Maurício Salgueiro. As obras são interativas, porque agem essencialmente numa interação permanente com o sujeito/espectador, que já não é um simples espectador, pois os objetos da série *Urbis*, para a sua total compleição, permitem a interação e funcionam como um conjunto das experiências do artista, do autor, bem como e, principalmente, das vivências do sujeito/espectador. Os trabalhos concebidos só têm sentido com a participação do sujeito, que passa a desempenhar, então, um papel mais ativo. Sem o sujeito, o objeto perde o significado. Isso é, as reações do sujeito revelam-se aqui em atuações comportamentais de maneira também psicológica, que são decisivas para a compleição do trabalho do artista, desde a plena aderência com entusiasmo, à total adesão, à repulsa, à estranheza, à sedução, à aproximação e à frieza. É necessário sobretudo que ninguém fique indiferente, nem distante, àquilo que está sendo percebido através da percepção, sentindo, trazendo assim alguma agitação interior e inquietação profunda, numa provocação de teor sensorial. Podemos dizer que através das sensibilidades e dos estados de espírito do sujeito/espectador, que, no fundo, acabam determinando, finalmente, a construção e/ou materialização – subjetiva - desses objetos. No plano conceitual, a questão da autoria, da individuação dos objetos da série é remetida para segundo plano, funcionando, assim, juntamente com outros fatores igualmente ativos e dinâmicos, que vão transformando a proposta e deixando-a sempre ativa.

Na série *Urbis*, o artista Maurício Salgueiro inventa máquinas; máquinas que nos levam a mais desenfreada reflexão da URBIS – cidade - frenética. Recria formas, sinais de nossa agitada e pulsante existência. O caos que nos embriaga na reflexão viva de nós mesmos enquanto personagens inquietantes da máquina maior: o próprio mundo, conectado por várias cidades.

Os avanços tecnológicos, econômicos e sociais ocorridos no século XX possibilitaram aos artistas a realização de novas artes, pois um outro momento estava sendo vivido e experimentado. A partir do avanço da técnica e da ciência, o surgimento de questões a respeito dos objetos de arte se fez presente e até os dias de hoje novas indagações e sugestões são criadas, compartilhadas e discutidas. Podemos dizer que Salgueiro criou experimentos de três dimensões com formas e materiais variados e utilizou da crítica e da ironia para caracterizar a série, fazendo dela uma “porta aberta” para as discussões e problemáticas existentes atualmente na arte contemporânea.

Podemos inferir dos trabalhos do artista Maurício Salgueiro da série *Urbis*, uma posição crítica face ao tumulto sonoro das grandes cidades. Como também certa nostalgia de uma cidade mais simples, humana, intimista. Os contornos da invenção plástica da série são alcançados com desembaraço dos preconceitos formais e a surpresa dos primeiros instantes ante os materiais aproveitados em modo inusitado se transforma prontamente numa satisfação, dada a comunicabilidade eminente de nova forma alcançada. O pós-modernismo “cultiva um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um palimpsesto de formas passadas sobrepostas uma às outras e uma “colagem” de usos correntes” (Harvey, 1993, p. 69), muitos dos quais podem ser efêmeros e Salgueiro adere a essa corrente. A série *Urbis* presentifica a preocupação do artista com o habitar, trabalhar, cultivar tanto o corpo quanto o espírito, cujo objetivo, conquanto acessível, possa ser atribuído a questionamentos sobre o comportamento do homem perante os percalços e os deleites da cidade.

Enfim, a cidade é o lugar de Salgueiro, o espaço de suas perambulações. Nela, ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. Ao caminhar entre as avenidas e viadutos, ao passear pelos mercados, Salgueiro vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida cotidiana para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, nas ruas da cidade encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive e também problematizando-a. No espaço urbano, Salgueiro constata que o indivíduo contemporâneo é vitimado pela velocidade dos acontecimentos e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono.

Vimos até o momento em que alguns dos objetos da série *Urbis* contém, em sua composição plástica, além da relação direta com a tecnologia, com o hibridismo e com a interatividade e participação do sujeito/espectador, a sonoridade como elemento plástico. Como apontamos anteriormente, a cidade criada por Salgueiro em suas obras faz uso de objetos comuns, como as luzes e elementos industriais. E não deixa de fora o aspecto sonoro que tanto coabita o espaço urbano. O som é parte constituinte da série que nomeia a cidade como ponto-chave da problemática da criação. Acreditamos que não há cidade sem som, ou melhor, acreditamos que som é um elemento constitutivo da cidade e, por isso, faz-se necessário atentarmos para o elemento sonoro que constitui a poética urbana de Salgueiro.

5. REFERÊNCIAS

LIVROS

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVARENGA, Luiz Gonzaga de. **Breve tratado sobre o som e a música**. Goiás: Cerne, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. São Paulo: Edusc, 2001.
- BARRET, Cyril. **Conceitos da Arte Moderna**. São Paulo: Zahar, 1967.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida: proposições e paradoxos**. Trad. Renato Rezende, MACIEL, Katia (Org.). Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Neocontretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (Coleção Espaços da arte brasileira)
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **A Socialização da Arte: Teoria e Prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O Espaço Urbano: Novos Escritos sobre a Cidade**. São Paulo: FFLCH, 2007.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**, Ed, Akal, 2.ed., trad, Angel González García Madrid, 1993.

DANTO, Arthur Coleman. **Después del Fin del Arte**. Barcelona: Paidós, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (Coleção Espaços da arte brasileira)

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

JANSON, H. W; JANSON, Anthony F. **Iniciação à história da arte**. 2.ed. São Paulo. Martins Fontes, 1996.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993.

_____. **O que é o virtual?** Trad. de Pedro Neves. São Paulo: 34, 1996.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: 34, 1999.

LYNTON, Norbert. Futurismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991, pp.71-77.

MADEIRA, Claudia. **Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?** Lisboa: Editora Mundos Sociais. Novembro, 2010.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARENTE, André. Os paradoxos da imagem-máquina. In: _____. (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1993, pp. 07-33.

PEDROSA, Mário. Crise do condicionamento artístico, 1966. In: AMARAL, Aracy (org.). **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007. pp. 87-92.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POPPER, Frank. As imagens artísticas e a tecnociência. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Trad. de Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: 34, 1993, pp. 201-266.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SELZ, Peter. Arte e política: o artista e a ordem social. In: CHIPPE, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 463-467.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas São Paulo: Companhia das letras, 1989.

WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa**: A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CATÁLOGOS, PERIÓDICOS, ANAIS

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude - e além. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: PPG/ EBA/ UFRJ, ano X, n. 10, 2003, pp. 93-105.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade, 1967. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: PPG/ EBA/ UFRJ, ano IX, n. 9, 2002.

LAUS, Harry. Artes: escultura sonora. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 20 ago. 1964. Disponível em: < <http://www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica17-51>>. Acesso em: 07 dez. 2012.

MAURÍCIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 03 mai. 1966. Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica6-40>. Acesso em: 15 dez. 2012.

_____. No Museu de Arte Moderna: Gente moça renovando a paisagem artística. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 15 jul. 1955

MORAIS, Frederico. Luminosas, Uivantes, Tátil-Olfativas e Pulsantes. Eis as esculturas de Maurício Salgueiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 set. 1976. Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica5-39>. Acesso em: 09 fev. 2013.

PARSONS, Michael J. Mudando direções na arte-educação contemporânea. In: **Anais do V encontro compreender a arte**: um ato de cognição verbal e visual. São Paulo: Sesc Mariana, ago. 1999. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/arte/text_5.htm>. Acesso em: 3 fev. 2013.

SALGUEIRO, Maurício. **Maurício Salgueiro**. Texto de Clarival do Prado Valladares et al. Rio de Janeiro: MAM, 1966.

SANTAELLA, Lucia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 37, Dezembro de 2008. Disponível em: <revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/view/5550/5034>. Acesso em: 05 out. 2009.

PUBLICAÇÕES ON-LINE

CHERQUES, Sanin. **Ordinário Marche**. 1994. Disponível em: <www.mauriciosalgueiro.com.br/textos/critica42-77>. Acesso em: 05 jul. 2012.

MORAIS, Frederico. **Máquinas de arte**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/tecnica/maquinas/m01.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2012

ANEXOS

ANEXO A - FILMAGEM DE SÓLIDO INSÓLITO, 1966

A obra de Maurício Salgueiro, *Urbis IX*, de 1964, composta por madeira, fios, isoladores, lâmpadas incandescentes, lâmpadas neon, campainhas, socorro eletro-mecânico e movimentos de som e luz, aparece nas imagens abaixo como parte da filmagem de *Sólido Insólito*, filme de Sanin Cherques, de 1966. No ano seguinte, a *Urbis IX* foi apresentada na Bienal Internacional de São Paulo.



Figura 22. *Urbis IX*, filmagem de *Sólido Insólito*, 1966

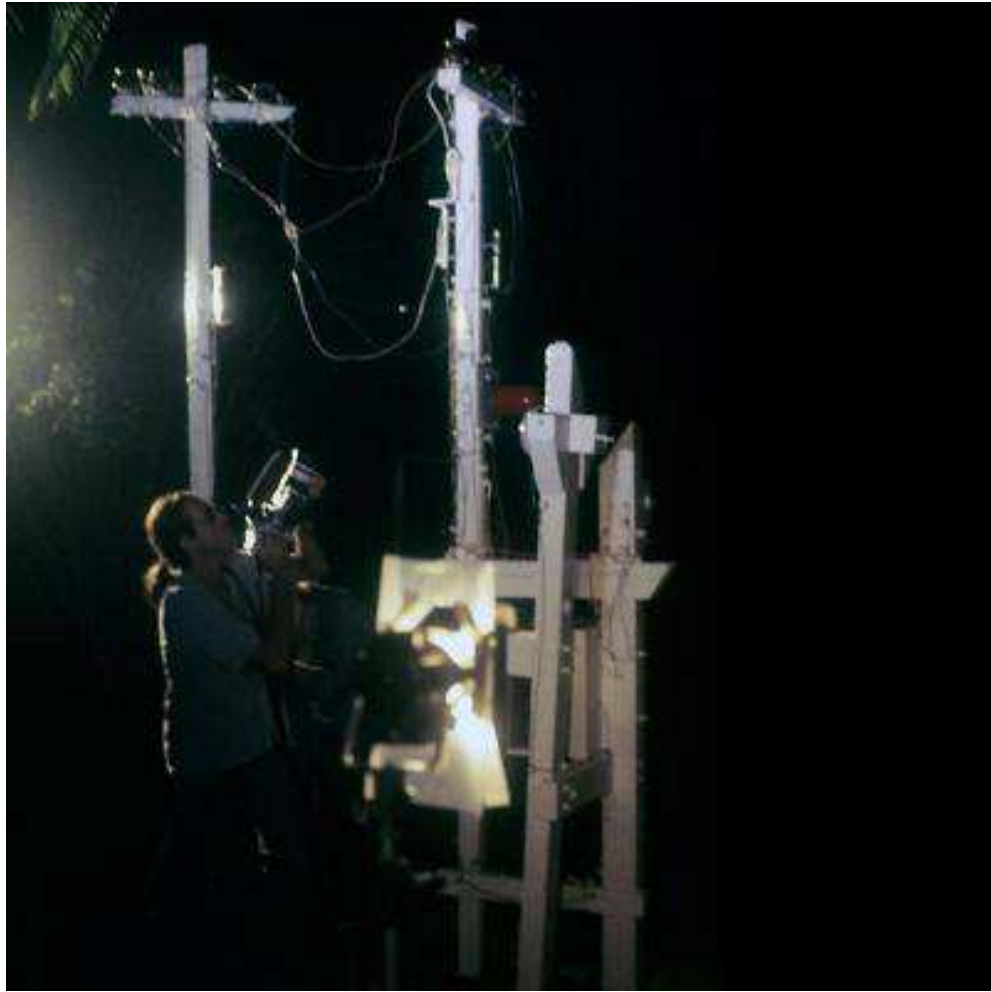


Figura 23. *Urbis IX*, filmagem de *Sólido Insólito*, 1966

ANEXO B - DADOS TÉCNICOS DAS OBRAS

Figura 1

Autor: Jackson Pollock
Título: Número 1 (Lavander Mist)
Data: 1950
Técnica: Óleo, esmalte e alumínio sobre tela
Medida: .221 x 299.7 cm
Coleção: Galeria Nacional de Arte, Washington.

Figura 2

Frames do filme Metrópolis, 1972

Figura 3

Autor: Maurício Salgueiro
Título: Escultura luminosa II
Data: 1964
Técnica: Metal, madeira, lâmpadas fluorescentes, socorro eletromecânico e motor
Medida: 180 x 56 x 56cm
Coleção do artista

Figura 4

Autor: Maurício Salgueiro
Título: Escultura luminosa III
Data: 1963-64
Técnica: Ferro com soldas autógenas, lâmpadas fluorescentes com movimentos de luz, socorro eletro-mecânico.
Coleção do artista

Figura 5

Autor: Maurício Salgueiro
Título: Escultura luminosa IV
Data: 1963-64
Técnica: Madeira, lâmpadas fluorescentes com movimentos de luz, socorro eletromecânico
Coleção do artista

Figura 6

Autor: Dan Flavin
Título: Sem título (Para Jan e Ron Greenberg)
Data: 1972-73
Técnica: Luzes fluorescentes amarelas e verdes

Medida: 244 x 244 cm

Coleção: Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York

Figura 7

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Urbis IX

Data: 1964

Técnica: Madeira, fios, isoladores, lâmpadas incandescentes, lâmpadas neon, campainhas, socorro eletro-mecânico e movimentos de som e luz

Coleção do artista

Figura 8

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Ordinário Marche

Data: 1969

Técnica: Metal, acrílico, socorro eletromecânico, motor e som.

Medida: 94x 80x,80cm

Coleção do artista

Figura 9 e Figura 10

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Urbis II

Data: 1964

Técnica: Ferro soldado, madeira, isoladores, fios, urais de cupins, buzina com socorro eletro-mecânico.

Medida: 118 x 80 x 75 cm

Coleção particular

Figura 11

Autor: Maurício Salgueiro

Título: A poça, série Vazamentos

Data: 1970

Técnica: Madeira, metal, poliéster, som, óleo industrial, socorro eletromecânico e motor.

Medida: 140 x 132 x 132cm

Coleção do artista

Figura 12 e Figura 13

Autor: Maurício Salgueiro

Título: A poça, série Vazamentos (detalhes de funcionamento do cilindro)

Data: 1970

Técnica: Madeira, metal, poliéster, som, óleo industrial, socorro eletromecânico e motor.

Medida: 140 x 132 x 132cm

Coleção do artista

Figura 14 e Figura 15

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Paisagem (detalhe com hidrante)

Data: 1974

Técnica: Ferro, alumínio, concreto com socorro eletro-mecânico e movimento de som e água.

Coleção do artista

Figura 16

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Urbis Flagelada

Data: 1966

Técnica: Madeira, isoladores, fios, urais de cupins, buzina com socorro eletro-mecânico e movimentos de som.

Coleção do artista

Figura 17 e Figura 18

Autor: Maurício Salgueiro

Título: Vênus e Apolo (detalhe)

Data: 1971

Técnica: Estrutura de perfil de ferro com duas lâminas de aço inox espelhado, desenhos de Vênus e Apolo, com socorro eletro-mecânico, movimentos sonoros e reflexão de imagens.

Coleção do artista

Figura 19

Autor: Leonardo da Vinci

Título: Ornitóptero

Figura 20

Autor: Leonardo da Vinci

Título: Projeto para criação de máquina de voo

Data: 1488

Figura 21

Autor: Leonardo da Vinci

Título: Projeto de Máquina voadora

Figura 22 e Figura 23

Filmagens de Sólido Insólito, 1966